

Die andere Seite der Form.
Über das Verhältnis von Kunstwerk und Theorie im
Theoriedesign von Adorno und Luhmann

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer
Doktorin phil. im Fachbereich 4 ‚Gestaltung und Kunsterzie-
hung‘ der Universität GH Essen

vorgelegt von Katrin Ischinsky, geb. in Bottrop

Tag der mündlichen Prüfung: 07. November 2002

1. Gutachter: Prof. Dr. Norbert Bolz
2. Gutachter: Prof. Dr. Peter Ulrich Hein

Inhalt

Gegenstandsbestimmung	1
---------------------------------------	---

Teil 1 Analysen

<u>Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie</u>	6
--	---

Der Begriff der Form – Grundlegungen	6
--	---

Die Struktur des Kunstwerks	14
---	----

Kunstwerkimmanente Prozesse der Form	14
--------------------------------------	----

Die Form des Kunstwerks und die Empirie	25
---	----

Form und ästhetischer Schein	30
------------------------------	----

Die Semantik des Kunstwerks	36
---	----

Die Figur des Rätsels	36
-----------------------	----

Nichtidentisches und Nichtseiendes als Negativ-Versionen der Welt	42
---	----

Der Begriff der Utopie	47
------------------------	----

Die Idee von Versöhnung	49
-------------------------	----

Das Postulat der Wahrheit und der Begriff des Geistes	51
---	----

Das Kunstwerk als Objekt	60
--	----

Die Umwelt des Kunstwerks	64
---	----

Kunst und Gesellschaft	69
--	----

<u>Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft</u>	77
--	----

Formtheoretische Parameter des Kunstwerks	78
---	----

Der Begriff des Mediums	78
-------------------------	----

Der Begriff der Form	83
----------------------	----

Das ornamentale Medium/Formverhältnis als Infrastruktur des Kunstwerks	89
--	----

Der Begriff der Beobachtung	92
-----------------------------	----

Das Kunstwerk als Objekt	98
--	----

Das Kunstwerk als Sozialmedium	103
--	-----

Das Kunstsystem	111
---------------------------------	-----

Die Information der Kunst	119
---	-----

Teil 2 Überlegungen

Die Relation von Theorie und Gesellschaft und das Konzept des Paradoxen	129
Die Relation von Kunstwerk und Individuum und der Aspekt einer ästhetischen Praxis	135
Adornos Konzept des kritischen Verfahrens und Luhmanns Konzept des Vollzugs von Operationen und die Frage nach der Anschlussfähigkeit der Theorie	141
Kunst und Theoriedesign	145
<u>Literatur</u>	148

Gegenstandsbestimmung

Im folgenden geht es um eine vergleichende Analyse der Schriften ÄSTHETISCHE THEORIE von Theodor W. Adorno und DIE KUNST DER GESELLSCHAFT von Niklas Luhmann. Gegenstand der Diskussion ist das jeweilige Theoriedesign. Aufgabe der Analyse ist es zu klären, wie die Einlösung des jeweiligen Theorieanspruchs aus der begrifflichen Dynamik heraus gelingt.

Die Systemtheorie Niklas Luhmanns bildet die wissenschaftstheoretische Fundierung der Analyse. Die Nutzung der systemtheoretischen Grundlegungen als Metaebene dient dazu, die Entwürfe von Adorno und Luhmann einer gemeinsamen Lesart zuzuführen. Zudem eröffnet das begriffliche Instrumentarium der Systemtheorie die Möglichkeit einer Analyse des Theoriedesigns, denn für diese sind die Direktiven der Beobachtung zweiter Ordnung zwingend erforderlich. Die Analyse umfasst zwei Teile.

Im ersten Teil der Analyse wird gezeigt, dass zwei in ihren Überlegungen so unvereinbar geltende Theoretiker wie Adorno und Luhmann in ihren zentralen Aussagen über die Funktion der Kunst zu gleichen Ergebnissen kommen. Sowohl Adorno als auch Luhmann werten die Kunst als diejenige gesellschaftliche Instanz, der allein es möglich ist, eine Beschreibung der ansonsten unerreichbaren Gesellschaft vorzunehmen.

Bei Adorno widersetzt sich die Kunst dem UNIVERSELLEN VERBLENDUNGSZUSAMMENHANG der Gesellschaft, indem sie sich als Negation der bestehenden Verhältnisse präsentiert. Die Kunst steht in der ÄSTHETISCHEN THEORIE einer Wirklichkeit gegenüber, in der alles funktionalisiert, austauschbar und beliebig ist. Keine andere Sicht auf die Welt ist mehr möglich als die in den Kategorien von Funktionen. Diesem Verblendungszusammenhang widersetzt sich die Kunst. In den Modalitäten eines Antisystems beschreibt sie die gesellschaftlichen Zustände des Systems KULTURINDUSTRIE in ihrer Gesamtheit und gibt im Zuge dessen den Blick auf die der Kulturindustrie zu Grunde liegenden Operationen frei.

Im Fall von Luhmann durchbricht die Kunst die Polykontextualität der systeminternen Beobachtungen. Die Kunst präsentiert sich im Kontext der Systemtheorie als Paradigma der modernen Gesellschaft, denn sie verwirklicht in Gestalt des Kunstwerks in der Gesellschaft deren eigene Grundlagen in der Dynamik einer spezifischen Kommunikation. Die Kunst gibt den Blick auf all jene uni-

versell angelegten systemischen Operationen frei, die in ihren Vollzügen für die Gesellschaft selbst stets unbeobachtbar bleiben.

Aufgabe der Analyse ist es, diese Parallelen mittels einer Untersuchung des jeweils verwendeten Begriffsapparats aufzuzeigen und zu diskutieren. Im Zentrum der Analyse stehen das Kunstwerk und die Fragen nach dessen immanenter Logik und gesellschaftlichen Funktion. Es geht hier um eine Analyse der Formgesetze des Kunstwerks und des begrifflichen Zusammenhangs von Kunstwerk, Kunst und Gesellschaft. Das Interesse der Untersuchung gilt den Abhängigkeiten, Korrespondenzen und Verweisungen der einzelnen Begriffe.

Die Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE wird zeigen, dass der Begriff der Form das Zentrum der Theorie des Kunstwerks bildet, denn die Form hat die Verwirklichung von drei entscheidenden Prozessen zu garantieren. In struktureller Hinsicht generiert die Form das Kunstwerk und prozessiert die Relation von Kunstwerk und Empirie. Zudem hat sie den Verweis auf den Gehalt der Kunst zu leisten. Vor diesem Hintergrund wird nun der Ansatz vertreten, dass es sich bei Adornos Begriff der Form um ein Konzept handelt, das von der Metaebene der Systemtheorie aus sinnvoll beschrieben werden kann. Die Analyse wird im Rahmen dieser Diskussion zeigen, dass Adornos Theorie der Form die Etablierung eines Kunstwerks impliziert, das eine Autonomie aufweist, die das Prinzip einer innersten Logik des Kunstwerks einfordert und die allein durch das Kunstwerk selbst verwirklicht werden kann. Es wird der Ansatz vertreten, dass die Form des Kunstwerks bei Adorno Qualitäten aufweist, die es ermöglichen, das Kunstwerk als eine Größe zu beschreiben, die sich ausschließlich sich selbst verdankt. Jedoch wird die Diskussion der ÄSTHETISCHEN THEORIE auch zeigen, dass diese strukturellen Leistungen der Form von einer in ihren Ansprüchen uneinlösbaren Semantik überlagert werden. All das, was das Kunstwerk mittels der Form an Vollzügen von sich aus leistet, wird zu Gunsten von Adornos Ansatz der VERINHÄLTUNG des Kunstwerks aufgegeben. Die Analyse wird zeigen, dass diese Ansätze soweit reichen, dass das Kunstwerk in seiner Eigenständigkeit letztlich ungenutzt bleibt und lediglich als Katalysator für die Umsetzung rein theoretischer Entwürfe funktionalisiert wird. Es wird der Ansatz vertreten, dass in diesem Kontext der semantischen Überlagerung des Kunstwerks ein re-entry der Theorie in sich selbst vollzogen wird, denn Adorno stattet seine Theorie hier mit selbstreferentiellen Anschlussmöglichkeiten aus.

Im Anschluss an diese Auseinandersetzung wird das Kunstwerk im Hinblick auf die Gesellschaft diskutiert. Ging es zuvor um die Benennung der kunstwerkimmanenten Parameter, so gilt es nun, deren Bedeutung im Kontext der Gesellschaft zu erläutern. Das Interesse gilt hier dem Objektstatus und der gesellschaftlichen Umwelt des Kunstwerks sowie der Relation von Kunst und Gesellschaft. In diesem Zusammenhang wird unter anderem der für die Analyse entscheidende Ansatz vertreten, dass das Kunstwerk durch seine Negation der Gesellschaft zugleich eine Duplizierung der Gesellschaft vornimmt und zwar mit der Konsequenz, dass dadurch der Blick auf die normalerweise unerreichbaren Prozesse der Gesamtgesellschaft freigegeben wird. Von der Warte der Kunst aus wird eine Außenansicht der Gesellschaft möglich.

Die Analyse von DIE KUNST DER GESELLSCHAFT wird zeigen, dass der Begriff der Form im Kontext des Kunstwerks ebenfalls von entscheidender Bedeutung ist. Die Relation von Form und Kunstwerk gestaltet sich bei Luhmann aber gänzlich anders. Definiert sich die Form bei Adorno ausschließlich über den Bezug zum Kunstwerk, so stellt es sich im Kontext der Systemtheorie nun so dar, dass das Kunstwerk hier lediglich einem spezifischen Steigerungszusammenhang der Form entspricht. Das heißt, die Form ist kein Aspekt des Kunstwerks, sondern das Kunstwerk ein Aspekt der Form. Aufgabe der Analyse ist es zu zeigen, wie es sich mit der Steigerung der Form vom universell Anwendung findenden Medium/Formverhältnis bis hin zum in sich geschlossenen Ornament als Infrastruktur des Kunstwerks verhält. Zudem gilt es zu klären, wie sich die Stellung der vom Kunstwerk ausgelösten Kommunikation im Gefüge der gesamtgesellschaftlichen Kommunikationen ausnimmt. Im Kontext dieser Fragen wird der Ansatz vertreten, dass innerhalb der Theorie Luhmanns zwischen Formtheorie und Systemtheorie unterschieden werden muss. Entscheidend ist, dass sich diese theoretische Grundlegung im Rahmen von DIE KUNST DER GESELLSCHAFT als der wesentliche Parameter in Bezug auf die inhaltliche Bestimmung des Kunstwerks und der Kunst darstellt - Die Formtheorie betrifft das Kunstwerk, die Systemtheorie das System Kunst. Es wird die Ansicht vertreten, dass sich das Kunstwerk sowohl auf der formtheoretischen Ebene seiner Formung als auch im systemtheoretischen Kontext der Kunst als eine Größe darstellt, deren Dynamik sich in der Prozessierung der Universalität von Zwei-Seiten-Formen erschöpft. Mit Luhmann wird das Kunstwerk als ein Objekt verstanden, das ausschließlich mit den universellen Parame-

tern der Gesellschaft operiert, mit der Folge, dass sich das Kunstwerk als Paradigma der modernen Gesellschaft präsentiert. Allein dem Kunstwerk ist es möglich, jenen Blick auf die die Gesamtgesellschaft beschreibenden Operationen freizugeben, der der Gesellschaft selbst nicht möglich ist.

Im Kontext der Auseinandersetzung mit Luhmann wird sich als einer der entscheidenden Aspekte herausstellen, dass - wie im Fall der ÄSTHETISCHEN THEORIE - auch bei ihm ein re-entry der Theorie vorliegt. Adornos re-entry vollzieht sich im Kontext der Semantik des Kunstwerks, indem das Kunstwerk zum Katalysator der Theorie selbst wird. Bei Luhmann wird das re-entry vollzogen, indem die universalen und grundlegenden Parameter, die die Dynamik der Gesamtgesellschaft theoretisch bestimmen, als Kommunikationen verwirklicht werden. Diese Parallele im Theoriedesign beider Theorien wirft die Frage auf, welche Konsequenzen sich aus dem jeweiligen re-entry für das Theoretische an sich ergeben. Welche Folgen hat die theoretische Dynamik für die grundsätzliche Relation von Theorie und Gesellschaft und für die von Kunstwerk und Individuum sowie für die Frage nach der Anschlussfähigkeit der Theorie? Diese Fragestellungen werden im zweiten Teil der Analyse behandelt. Ging es zuvor um die innertheoretische Dynamik des begrifflichen Instrumentariums, so gilt es nun, gegenüber der jeweiligen Gesamtheorie eine Beobachterposition einzunehmen.

Im Hinblick auf die jeweilige Gesamtheorie wird der Ansatz vertreten, dass das Kunstwerk in beiden Theorien die gleiche Stellung einnimmt und die gleiche theoretische Bedeutung entfaltet. Die Analyse wird zeigen, dass am Kunstwerk die Spannungen des Theoretischen nicht nur ablesbar, sondern auch konkret erfahrbar werden. Das heißt, in beiden Theorien wiederholt sich in der Kunst, bzw. im und als Kunstwerk das jeweilige grundsätzliche Konzept des Theoretischen selbst. Am Kunstwerk wird das Weltverhältnis der Theorie beobachtbar und erfahrbar. Es wird der Ansatz vertreten, dass sich dieses Weltverhältnis der Theorie im Fall von Adorno im Theoriedesign einer negativen Sinnstiftung und in den Parametern der Negation und des Abbruchs präsentiert, bei Luhmann statt dessen als Zwei-Seiten-Form und in den Modalitäten eines Kommunikationsdesigns der Generierung von Sinn. Diese Ansätze führen die Analyse hin zu der Frage nach der Form der Theorie. Die Analyse wird zeigen, dass das Konzept der Kunst und des Kunstwerks sowohl bei Adorno als auch bei Luhmann eine Diskussion der Theorie als Ornament zulassen. Im Kontext des Ornaments wiederum macht der

Begriff der Ästhetik Sinn und so gilt es als letzte Überlegung zu klären, wie sich der Begriff der Ästhetik auf die jeweilige Theorie bezogen ausnimmt.

Teil 1 Analysen

Mit den Schriften *ÄSTHETISCHE THEORIE* von Theodor W. Adorno und *DIE KUNST DER GESELLSCHAFT* von Niklas Luhmann liegen zwei Werke vor, die in der Fundierung der verwendeten Begrifflichkeiten und dem entsprechenden theoretischen Anspruch unterschiedlicher nicht sein könnten. Bei Adorno entfaltet sich der einzelne Begriff im Rahmen eines Geflechts aus Geschichtsphilosophie, Gesellschafts- und Erkenntnistheorie; bei Luhmann hingegen entspricht jeder Begriff ausschließlich seiner eigenen Bestimmung und Universalität innerhalb der systemtheoretischen Grundlegung. Adorno lenkt mit Begriffen wie *GEIST* und *WAHRHEIT* den Blick in Richtung auf eine Gesellschaft jenseits der Gesellschaft, Luhmann hingegen verwehrt jeden Ausbruch nach außen, indem er eine andere Welt als die der Gesellschaft selbst als unerreichbar definiert. Beide Theorien scheinen demnach nicht miteinander vergleichbar zu sein - wäre da nicht die Kunst. Hier zeigen Adorno und Luhmann überraschender Weise in ihren zentralen Aussagen interessante Parallelen. Und diese Übereinstimmungen sind nicht zu unterschätzen, nimmt doch die Kunst im Kontext des jeweiligen Theoriedesigns eine exklusive Position ein. Es stellt sich die Frage, welche Bestimmung das Kunstwerk und die Relation von Kunst und Gesellschaft innerhalb der jeweiligen Theorie erfahren und in welchem Maße die getroffenen Aussagen zur Deckung kommen. Im folgenden wird den wichtigsten Begriffen in der jeweiligen Theorie der Kunst nachgegangen und es werden die für die Diskussion wesentlichen Aussagen vorgestellt.

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie

Der Begriff der Form - Grundlegungen

Begegnet man der *ÄSTHETISCHEN THEORIE* mit der Frage nach ihrem Theoriedesign, zeigt sich, dass die Grundlegung der gesamten Theorie im Begriff der *FORM* liegt. „Unstreitig ist der Inbegriff aller Momente von Logizität oder weiter, Stimmigkeit an den Kunstwerken das, was ihre Form heißen darf. Erstaunlich, wie wenig

diese Kategorie von der Ästhetik reflektiert ward, wie sehr sie ihr, als das Unterscheidende der Kunst, unproblematisch gegeben dünkte.“¹ Adorno stellt die Form ins Zentrum seiner Theorie des Kunstwerks. Er wertet sie als diejenige Kategorie, die die Spezifik ästhetischer Fragestellungen ausmacht. Das Zusammenwirken der Formelemente entscheidet über das Gelingen des Kunstwerks, das Kunstwerk selbst jedoch - und das ist als entscheidender Aspekt festzuhalten - erschöpft sich nicht im rein Formalen. Vielmehr behält „Inhaltsästhetik (...) ironisch (...) die Oberhand dadurch, daß der Gehalt der Werke und der Kunst insgesamt, ihr Zweck, nicht formal sondern inhaltlich ist. Dazu jedoch wird er nur vermöge der ästhetischen Form. Hat Ästhetik zentral von der Form zu handeln, so verinhaltet sie sich, indem sie die Formen zum Sprechen bringt.“² Hier wird deutlich, dass Adornos Konzept der Form den Rahmen dessen sprengt, was bislang Form des Kunstwerks geheißen hat. Er betrachtet die Form nicht länger lediglich als *das formale Element* im einzelnen Werk, sondern erklärt sie zur Praxis einer Ästhetik der Sprachwerdung und zwar einer Sprachwerdung, die gegen die Gesellschaft steht. Aber „weil Ästhetik den Formbegriff, ihr Zentrum, in der Gegebenheit von Kunst immer schon voraussetzt, bedarf es ihrer ganzen Anstrengung, ihn zu denken. Will sie nicht tautologisch sich verstricken, so ist sie auf das verwiesen, was dem Formbegriff nicht immanent ist, während dieser ästhetisch nichts außerhalb seiner selbst Wort haben will. Ästhetik der Form ist möglich nur als Durchbruch durch die Ästhetik als Totalität dessen, was im Bann von Form steht. Davon aber hängt ab, ob Kunst überhaupt noch möglich sei. Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben, in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß ward. Kunst hat soviel Chance wie die Form, und nicht mehr.“³ Um ästhetischen Anforderungen gerecht zu werden, muss der Kunst also der *Durchbruch durch die Totalität* dessen, was im Bann der Form steht gelingen und sie muss auf das verweisen, was dem Formbegriff nicht immanent ist. Das heißt, die Form darf nicht länger allein als rein formaler Bestandteil des Bildes verstanden werden. Jedoch erschöpft sich die Form auch nicht ausschließlich in sich selbst. Vielmehr hat die ästhetische Form über sich selbst hinauszudeuten, indem sie sich verinhaltet. Aus der ästhetischen Form spricht der Inhalt des Werkes als die Antithese zum empirischen Leben, und das heißt, als die Antithese zur Gesellschaft.

¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 211

²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 432

³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 213

Von der Form hängt ab, ob die Antithese der Kunst ihre hinreichende Formulierung findet. Daher hat Ästhetik zentral von der Form zu handeln.

Für die Analyse des Theoriedesigns ist in diesem Kontext folgende Qualität der Form von entscheidender Bedeutung: Form gestaltet sich als Vollzug einer Operation, die mit dem Begriff der *UNTERSCHIEDUNG* bezeichnet werden kann. Form wird von Adorno als *das unterscheidende der Kunst* qualifiziert, das heißt, Form markiert eine Differenz. Genau diese Markierung einer Differenz, die sich als die Markierung der *schroffen Antithese der Kunst zum empirischen Leben* gestaltet, zeichnet die ästhetische Form aus, sie ist der Richtwert der modernen Kunst. Diese Neubewertung des Formbegriffs übt sich in entscheidendem Maße auf den Zusammenhang von Form und Inhalt aus. Hier ist folgender Aspekt zu beachten: Auch wenn der Inhalt aus der Form spricht, Form und Inhalt also ineinander verwoben sind, gibt es hier eine entscheidende Neuverortung der Ausgangsposition. Die Begriffe FORM und INHALT sind bei Adorno nicht länger in ihrem traditionellen Zusammenhang zu verstehen, bei dem die Form den Inhalt beschreibt, vielmehr trifft die Form allein dadurch, dass sie ästhetische Form ist, vor jedem Inhalt die für die *ÄSTHETISCHE THEORIE* zentrale Unterscheidung zwischen Kunst und empirischer Welt. Der Inhalt der Kunst beginnt und findet sich bei Adorno erst auf der einen der beiden Seiten, der durch die Form getroffenen Unterscheidung zwischen Kunst und Empirie. Entscheidend für den Begriff der Form ist also, dass er sich nicht ausschließlich über die Korrespondenz zum Inhalt definiert. Es ist eine Sache, dass die Form auf der einen Seite der Unterscheidung den Inhalt mitführt, aber eine ganz andere, dass sie auf ihrer anderen Seite das Kunstwerk der gesamten Welt gegenüberstellt und damit alles andere deutlich zur Außenwelt der Kunst erklärt. Ästhetische Form ist also zunächst die Setzung der Differenz von Kunst und empirischem Leben. Eben deshalb hat die *Kunst soviel Chance wie die Form, und nicht mehr*. Denn Kunst beginnt erst in dem Moment, in dem sich die ästhetische Form durch sich selbst von der Außenwelt unterscheidet.

Die ästhetische Form findet ihren Anfang, indem sie „Schnitte durchs Lebendige legt, um ihm zur Sprache zu helfen, es verstümmelt.“⁴ Es muss ein Anfang gemacht werden und der Ansatz Adornos impliziert hier den ersten Akt jener Operation, die mit dem Begriff der Unterscheidung bezeichnet worden ist. Jede Formgebung beginnt damit, dass eine Entscheidung, und das heißt, eine

⁴Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 217

erste Unterscheidung getroffen werden muss. Damit die Kunstwerke „Nachbilder des empirisch Lebendigen“⁵ werden können, muss eine Auswahl aus dem Bereich des Möglichen erfolgen - „das bestätigt die künstlerische Arbeit des Formens, die immer auch auswählt, wegschneidet, verzichtet: keine Form ohne Refus.“⁶ Die *künstlerische Arbeit des Formens* lässt sich im Kontext der ÄSTHETISCHEN THEORIE als ein rein formaler Prozess beschreiben, denn jeder Akt der Formung bezieht sich auf das Prinzip der Form selbst. Die Form „limitiert (Hervorhebung der Verfasserin) (...), was geformt wird; sonst verlöre ihr Begriff seine spezifische Differenz vom Geformten.“⁷ Die Form des Kunstwerks entspricht also nicht dem, was geformt wird, sondern ausschließlich sich selbst, ausschließlich dem aus den Prozessen der Limitation sich ergebenden Formgefüge, also dem Prinzip, wie etwas geformt wird. Die Formung vollzieht sich in Akten der genauen Setzung, die sich aus den Bedingungen der Limitation notwendigerweise ergeben. Nach dem ersten *Schnitt durchs Lebendige* ist nichts mehr beliebig und nichts bleibt länger dem Zufall überlassen. Mit diesem Programm der ästhetischen Form verbindet sich der Aspekt der Eindeutigkeit, denn die Auswahl aus dem Bereich des Möglichen wird mit jedem neuen Akt der Formung so weit beschränkt, also limitiert, bis das Kunstwerk mit dem letzten Akt der Formung seine Vollendung findet und fertig ist. Die Immanenz dieser formalen Prinzipien in der ÄSTHETISCHEN THEORIE kann nicht genug betont werden. Es ist jedoch zu beachten - und das ist entscheidend - ,dass sich Adornos Anspruch an die Form nicht auf die vorgestellten formalen Aspekt beschränkt. Dies lässt sich daran ablesen, dass er beispielsweise Kunstrichtungen wie ACTION PAINTING und INFORMELLER MALEREI mit Kritik begegnet. Diese vernachlässigen seiner Ansicht nach die Kriterien der ästhetischen Form, denn „das ästhetische Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung des ihm gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt; es schiebt die Verantwortung der Organisation gleichsam dem Kontingenten selbst zu. Der Gewinn steht (...) falsch zu Buche. Die vermeintlich aus dem Kontingenten und Heterogenen destillierte Formgesetzlichkeit bleibt ihrerseits heterogen, fürs Kunstwerk unverbindlich; kunstfremd als buchstäbliche.“⁸ Denn die Einlösung der entscheidenden Kriterien der ästhetischen Form beschränkt sich nach Adorno nicht allein auf die Prozesse der Limitation, sondern sie erfolgt im Rahmen der sehr speziellen

⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 14

⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 217

⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 217

⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 329

Korrespondenz zwischen Form und Inhalt. So sehr Adorno die rein formalen Aspekte als unverzichtbare Größen der ästhetischen Form qualifiziert, so sehr stellt er sie in den Dienst übergeordneter Inhalte: „Das, wodurch Kunstwerke es zu werden suchen, die Formen, bedürfen (...) autonomer Hervorbringung. Das bedroht sie sogleich: *die Konzentration auf Formen als Mittel ästhetischer Objektivität entfernt sie von dem zu Objektivierenden* (Hervorhebung der Verfasserin). Darum verdrängt neuerdings die Konzeption der Möglichkeit von Werken, Modelle, in so hohem Maß die Werke. (...) *Die stimmigsten Formprinzipien verschlagen nichts, wenn die authentischen Werke ausbleiben* (Hervorhebung der Verfasserin), um deretwillen sie doch aufgesucht werden.“⁹ Das heißt, die Form, die das Kunstwerk zum Kunstwerk macht, qualifiziert das Kunstwerk nicht zugleich auch als *authentisches Werk*. Die inhaltliche Aussage des *authentischen Werkes* ist mit der Form zu keinem Zeitpunkt identisch - das ist der entscheidende Punkt. Entscheidend ist aber auch, dass jeglicher Inhalt des Kunstwerks, also das, was das *authentische Werk* ausmacht, letztlich aber nur allein über die Form zu haben ist, da aller innerweltliche Zusammenhang der Kunst versperrt ist, bzw. dieser Kunst erst gar nicht möglich macht. Im Fall des Kunstwerks neigt „in der Dialektik von Form und Inhalt (...) die Schale (...) sich auf die Seite der Form, weil der Inhalt (...) zum Abguß jener Verdinglichung verkam, gegen die (...) Kunst Einspruch erhebt, zur positivistischen Gegebenheit.“¹⁰ Adornos Aussagen scheinen hier widersprüchlich, doch läßt sich die Sachlage mit jenem Ansatz über die Form klären, der anfangs vorgestellt wurde. Es ist gesagt worden, dass die Form vor jeglichem Inhalt die grundlegende Unterscheidung zwischen Kunst und empirischer Welt trifft und damit die Kunst gegen die Verdinglichung stellt. Entscheidend ist nun, dass diese von der Form getroffene Unterscheidung zwischen Kunst und empirischer Welt einen Wiedereintritt, also ein RE-ENTRY, in die Form erfährt und zwar auf der „Kunst-Seite“ der Form. Die ästhetische Form eröffnet dadurch die Chance einer Wiederbelebung jeglichen Inhalts und das Kunstwerk wird zum *authentischen Werk* in genau dem Moment, in dem sich auf der „Kunst-Seite“ der Form ein dialektischer Prozess zwischen Kunst und Empirie entfaltet. Der Form muss es gelingen, die Dialektik zwischen Kunst und empirischer Welt zu entfachen, und dies, um dadurch selbst zur Sprache zu gelangen und um sich zu verinhaltlichen. Die inhaltliche Aussage des *authentischen Kunstwerks* liegt in der Praxis dieses

⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 456

¹⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 218

Vollzugs des durch die Form ausgelösten dialektischen Prozesses und deshalb nicht im rein formalen Spiel der Form selbst.

In der durch die Form ausgelösten Dialektik zwischen Kunst und Empirie findet auf der Ebene des Kunstwerks der Umschlag ins Inhaltliche statt; die Form verinhaltet sich, indem sie zu sprechen beginnt - „In Form faßt alles Sprachähnliche an den Kunstwerken sich zusammen und dadurch gehen sie in die Antithesis zur Form, den mimetischen Impuls über. Form versucht, das Einzelne durchs Ganze zum Sprechen zu bringen.“¹¹ Die Sprache der Form löst die formale Konstruktion auf zugunsten einer Praxis der Nachahmung, Angleichung und Ähnlichkeit, denn „das Geformte (...), der Inhalt, sind keine der Form äußerlichen Gegenstände sondern die mimetischen Impulse, welche es zu jener Bilderwelt zieht, die Form ist.“¹² Das Einsetzen der Sprache bedeutet den Beginn des gesellschaftskritischen Programms, dass Adorno in der Form des modernen Kunstwerks verankert. Die Form entfacht ihre eigene Antithesis, den mimetischen Impuls und dieser mimetische Impuls steht gegen den empirischen Tatbestand der Verdinglichung und ist die Chance einer Rettung jeglichen Inhalts in Gestalt der Sprachwerdung des EINZELNEN. Das Einzelne ist zu begreifen als das NICHTIDENTISCHE, als ein Moment der WAHRHEIT, des GEISTES und des ABSOLUTEN. Es steht für Inhalte, die dem empirischen Leben im Stadium des universellen Verblendungszusammenhangs verloren gegangen sind.

Für die ÄSTHETISCHE THEORIE ist nun wesentlich, dass die Kunstwerke mit den einzelnen Aspekten des mimetischen Impulses allein inhaltlich operieren und nicht etwa deren tatsächliche Einlösung bedeuten. Die praktische Umsetzung des Inhalts der Kunst bleibt UTOPIE, denn „wäre bruchlose und gewaltlose Einheit der Form und des Geformten gelungen, wie sie in der Idee von Form liegt, so wäre jene Identität des Identischen und Nichtidentischen verwirklicht, vor deren Unrealisierbarkeit doch das Kunstwerk ins Imaginäre der bloß fürsichseienden Identität sich vermauert.“¹³ Der Inhalt der Kunst bleibt unrealisierbar, aber genau deshalb immer auch Antrieb, die Auseinandersetzung mit der Form kontinuierlich weiter voranzutreiben und zu vervollkommen, denn „im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß. Ihrer bloßen Form nach verspricht sie, was nicht ist, meldet objektiv und wie

¹¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 217

¹²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 213

¹³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 219

immer auch gebrochen den Anspruch an, daß es, weil es erscheint, auch möglich sein muß.“¹⁴

Zu beachten ist, dass die formale Konstruktion der Auseinandersetzung mit dem NICHTIDENTISCHEN nicht im Sinne eines prosaisch auftretenden Inhalts verstanden werden darf. Vielmehr ist die Form, mit der das Kunstwerk gegen die Verdinglichung arbeitet, gebrochen und fragmentarisch - „Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet.“¹⁵ Gegen den universellen Verblendungszusammenhang artikuliert sich die Antithese der Kunst sozusagen in Gestalt einer *formvollendeten Dissonanz*. Dieser Zugang zum NICHTIDENTISCHEN aber versperrt einer traditionellen Kunstrezeption zugleich den Weg, denn „je tiefer der bis zu seiner Unkenntlichkeit erfahrene Inhalt in Formkategorien sich umsetzt, desto weniger sind die unsublimierten Stoffe dem Gehalt der Kunstwerke mehr kommensurabel. Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form, während diese doch das bleibt, wodurch das Erscheinende sich bestimmt, und Inhalt das sich Bestimmende.“¹⁶

Die Wiederbelebung des *bis zu seiner Unkenntlichkeit erfahrenen Inhalts* der empirischen Welt im Kunstwerk vollzieht sich in einem Akt der völligen Kommunikationsverweigerung. Die *unsublimierten Stoffe*, aus denen sich die Form des Nichtidentischen konstituiert, entziehen sich jeglichem weltlichen Bezug, stehen für sich als das FREMDE, in dessen Erfahrung nach Adorno die Rettung der Gesellschaft liegt - in der Unzugänglichkeit liegt der Ausweg aus der Verblendung, in der Nichtkommunikation die Sprache der Form. Die Dynamisierung des Kunstwerks mittels dieser Paradoxie gelingt auf Grund der Qualität des SINN-Begriffs, der in Adornos Konzept der ästhetischen Form impliziert ist und jede Form mit Anschlußmöglichkeiten versorgt. „So wenig (...) wie Kunst durch irgendein anderes Moment zu definieren wäre, ist sie mit Form einfach identisch. *Ein jedes vermag in ihr sich zu negieren, auch ästhetische Einheit, die Idee der Form* (Hervorhebung der Verfasserin), die das Kunstwerk als ein Ganzes und seine Autonomie überhaupt erst ermöglichte.“¹⁷ Auch hier wird deutlich, wie neuartig der Begriff der Form in der ÄSTHETISCHEN THEORIE angelegt ist: Gerade das fragmentarische, dissonante und nicht-kommunikative an der Form gelingt *als Form*. Die Form ge-

¹⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 128

¹⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 213

¹⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 218

¹⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 211 f.

lingt, auch wenn sie selbstsabotierend angelegt ist. Sinngebung erfolgt dementsprechend in völlig neuen Kategorien. Und in genau deren Dynamik entfaltet sich die gesellschaftskritische Aussage des authentischen Werkes. Im Prozeß ihrer eigenen Negation vollzieht die ästhetische Form die Befreiung des Einzelnen aus dem Bann der Verdinglichung. Und genau darin „verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig.“¹⁸

Betrachtet man die bislang vorgestellten Aspekte der Form, wird deutlich, dass man von einer eindeutigen Definition des Formbegriffs absehen muss, da die Form innerhalb der ÄSTHETISCHEN THEORIE unterschiedliche Funktionen erfüllt. Der Begriff der Form ist das Zentrum von drei elementaren Prozessen. Zu einem trifft die Form die zentrale Unterscheidung zwischen Kunst und empirischer Welt. Zudem verwirklicht sie durch die werkimmanenten Prozesse der Limitation und durch die Entfaltung der Dialektik von Kunst und Empirie das Kunstwerk. Darüber hinaus trägt sie zur Emergenz des gesellschaftskritischen Programms bei, indem sie sich verinhaltlicht und als ÄSTHETISCHER SCHEIN über sich selbst hinausweist. Die Analyse wird dem Begriff der Form in diese drei Richtungen folgen. Die Unterscheidung zwischen Kunst und empirischer Welt wirft die Frage nach deren Verhältnis auf. Hinsichtlich der werkimmanenten Prozesse stellt sich die Frage, in welchem Maße sie die übergeordneten Inhalte vorbereiten und ermöglichen. Bezogen auf das gesellschaftskritische Programm, das sich als Verinhaltlichung der Form gestaltet, stellt sich die Frage nach dessen Einlösbarkeit.

¹⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 379

Die Struktur des Kunstwerks

Kunstwerkimmanente Prozesse der Form

Die kunstwerkimmanenten Prozesse der Form sind in einem groben Überblick bereits kurz vorgestellt worden. Sie umfassen die Limitation, die Dialektik von Kunst und Empirie, das Programm der Kommunikation durch Nicht-Kommunikation und das der Neuqualifizierung des Sinnbegriffs. Dicht gekoppelt an diese Prozesse ist ihr jeweiliger Umschlag ins Inhaltliche. Im folgenden wird der Ansatz vertreten, dass sich die kunstwerkimmanenten Aspekte der Form hinsichtlich der Limitation durch eine Autonomie auszeichnen, die es möglich macht, die Form von ihrer eigenen Verinhaltlichung strikt zu unterscheiden. Damit verbindet sich der Ansatz, dass in der ÄSTHETISCHEN THEORIE ein Konzept angelegt ist, das die Form des Kunstwerks als eine autonome Größe ausweist, deren vollständige theoretische Entfaltung jedoch ausbleibt, da sich damit Adornos Anspruch einer Kritik der Gesellschaft selbst aufheben würde. Es wird der Ansatz vertreten, dass die Autonomie der Form aus den kunstwerkimmanenten Prozessen der Form resultiert und in Adornos Begriff der TECHNIK impliziert ist. Dieser „ästhetische Name für Materialbeherrschung (...) ist in seiner gegenwärtigen Bedeutung jungen Datums. Er trägt die Züge einer Phase, in der, analog zur Wissenschaft, die Methode der Sache gegenüber als ein Selbständiges erschien.“¹ Die Qualifizierung der Methode als *ein der Sache gegenüber Selbständiges* kann in ihrer Bedeutung für die Analyse des Theoriedesigns nicht genug betont werden, denn mit dieser Qualifizierung der Technik eröffnet sich die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen der Struktur des Kunstwerks und seinem semantischen Überbau. Denn die Technik, als ein Aspekt der Form, isoliert das Kunstwerk als ein der Sache KUNST gegenüber Selbständiges.

Hinsichtlich der Limitation ist gesagt worden, dass die Form des Kunstwerks gegen Kontingenz zu arbeiten und Beliebigkeit durch Eindeutigkeit aufzuheben hat. Der Formungsprozeß muss sich dadurch auszeichnen, dass die Form dahin gelangt, wohin das Kunstwerk von sich aus will. Daher ist „der wahre Grund des Risikos aller Kunstwerke (...) nicht deren kontingente Schicht, sondern daß ein je-

¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 316

des dem *Irrlicht der ihm immanenten Objektivität* (Hervorhebung der Verfasserin) folgen muß, ohne Garantie, daß die Produktivkräfte, der Geist des Künstlers und seine Verfahrungsweisen, jener Objektivität gewachsen wären.“² Hier nun setzt Adornos Begriff der TECHNIK ein. Technik ist „das aufgespeicherte Vermögen, dem sich anzumessen, was objektiv die Sache von sich aus verlangt.“³ Technik schlägt die Brücke zwischen *den Produktivkräften, dem Geist des Künstlers* und den Anforderungen der *immanenten Objektivität*. Adorno wertet die immanente Objektivität als eine eigenständige Größe des Kunstwerks, da aber die Kunst „auf keine Objektivität von Universalien mehr sich verlassen kann und doch dem eigenen Begriff nach Objektivation der Impulse ist, wird Objektivation *funktionalisiert* (Hervorhebung der Verfasserin).“⁴ Und dies, indem sich die immanente Objektivität als die Technik des Kunstwerks präsentiert. Die Technik stellt sich dar als ein Prozess von rein formalen und autonomen Vollzügen, die einer den Gesetzmäßigkeiten der Form folgenden, selbstreferentiellen Dynamik unterliegen. Diesen Tatbestand zumindest implizieren Adornos weitere Ausführungen zur Technik und den mit ihr verbundenen Prozessen. „Schlüsselcharakter hat Technik für die Erkenntnis von Kunst; sie allein geleitet die Reflexion *ins Innere der Werke* (Hervorhebung der Verfasserin); freilich nur den, welcher ihre Sprache spricht. Weil der Gehalt kein Gemachtes ist, umschreibt Technik nicht das Ganze der Kunst, aber nur aus ihrer Konkretion ist der Gehalt zu extrapolieren. Technik ist die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken, *rational und begrifflos in eins* (Hervorhebung der Verfasserin). Sie erlaubt das Urteil in der Zone des Urteilslosen. Wohl komplizieren die technischen Fragen der Kunstwerke sich unendlich und sind nicht mit einem Spruch zu schlichten. Aber prinzipiell sind sie immanent entscheidbar. *Mit dem Maß der 'Logik' der Werke gewährt Technik noch das ihrer Suspension* (Hervorhebung der Verfasserin). (...) Die Technik eines Werks ist konstituiert durch dessen Probleme, durch die aporetische Aufgabe, die es objektiv sich setzt. Nur an ihr ist abzulesen, was die Technik eines Werks sei, ob sie zureicht oder nicht, so wie umgekehrt das objektive Problem des Werks nur seiner technischen Komplexion zu entnehmen ist. Läßt kein Werk sich verstehen, ohne daß seine Technik verstanden wäre, so läßt diese ebensowenig sich verstehen ohne Verständnis des Werks. (...) Wieviel schwerer Technik wiegt, als kunstfremder Irrationalismus Wort haben möchte, ist an dem Einfachen zu lernen, daß dem Bewußtsein, einmal seine Fä-

²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 64

³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 320

⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 330

higkeit zur Erfahrung von Kunst überhaupt vorausgesetzt, diese um so reicher sich entfaltet, je tiefer es in ihre Komplexion eindringt. Das Verständnis wächst mit dem der technischen Faktur.“⁵ Die Technik als *bestimmbare Figur des Rätsels* ist *rational und begrifflos in eins*, sie *erlaubt das Urteil in der Zone des Urteilslosen* und ist hinsichtlich der ihr sich stellenden Fragen *immanent entscheidbar*. All dies sind Ansätze, die den Begriff der Form nicht allein mit neuen Qualitäten ausstatten, sondern das Prinzip einer innersten Logik des Kunstwerks einfordern. Ein Prinzip, das zur Konsequenz hat, dass *Technik mit dem Maß der 'Logik' der Werke noch das ihrer Suspension gewährt*, das heißt, dass Kunstwerke autonom und nach selbstreferentiellen, sich selbst einholenden Formprinzipien funktionieren.

Obwohl der Gehalt der Kunst nur aus der Konkretion ihrer Technik zu extrapolieren ist, umschreibt Technik dennoch nicht das Ganze der Kunst. In dem Begriff der Technik manifestiert sich vielmehr besonders deutlich der Tatbestand, dass Adorno den Ansatz eines autonomen Kunstwerks liefert, zugleich aber die kunstwerkimmanenten Prozesse der Form an ein gesellschaftskritisches Programm knüpft und deutlich von seinen Zielsetzungen abhängig macht. „Die zunehmende Relevanz der Technologie in den Kunstwerken“ heißt es an einer Stelle, „darf nicht dazu verleiten, sie jenem Typus von Vernunft zu unterstellen, der die Technologie hervorbrachte und in ihr sich fortsetzt.“⁶ An anderer Stelle heißt es: „Strebt Technik dem Fluchtpunkt von Industrialisierung zu, so geht sie ästhetisch nach wie vor auf Kosten der immanenten Durchbildung und damit auf die von Technik selbst.“⁷ Hier wird deutlich, dass in der ÄSTHETISCHEN THEORIE der Ansatz der autonomen Form angelegt ist, Adorno aber sämtliche Prozesse zugleich in seinem Geflecht aus Geschichtsphilosophie, Gesellschafts- und Erkenntnistheorie gegründet sehen will. Proklamiert er auf der einen Seite ein schon fast in der immanenten Durchbildung ruhendes *Wesen* der Technik, so gibt er auf der anderen Seite diesen Ansatz zugunsten der Verankerung der Technik in den gesellschaftlichen Prozessen auf. Widersprüche dieser Art durchziehen die ÄSTHETISCHE THEORIE.

Dass sich die kunstwerkimmanenten Prozesse der Form durch Autonomie auszeichnen, zeigt sich auch daran, dass Adorno der Technik einen *illusionären Zauber* zuschreibt, der jeglicher Verankerung im Dasein entbehrt und stattdessen in der selbstreferentiellen Organisation der Elemente des Kunstwerks seine Bestimmung findet. So ist „die Kantische Idee der Zweckmäßigkeit, welche bei ihm

⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 317

⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 393 f.

⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 322

den Konnex zwischen der Kunst und dem Inwendigen der Natur herstellt, (...) der Technik nächstverwandt. Wodurch die Kunstwerke als zweckmäßig so sich organisieren, wie es dem bloßen Dasein versagt ist, das ist ihre Technik; durch sie allein werden sie zweckmäßig. Der Nachdruck auf Technik in der Kunst befremdet den Banausen seiner Nüchternheit wegen; ihr ist die Herkunft von der prosaischen Praxis allzusehr anzumerken, vor der es der Kunst graut. Nirgends macht sie so sehr des Illusionären sich schuldig wie im unabdingbar technischen Aspekt ihres Zaubers, denn nur durch Technik, das Medium ihrer Kristallisation, entfernt Kunst sich von jenem Prosaischen. Sie sorgt dafür, daß das Kunstwerk mehr als ein Agglomerat von faktisch Vorhandenem ist, und dies Mehr ist ihr Gehalt.“⁸ Hier wird deutlich, dass es sich bei dem *Gehalt*, dem *Mehr* eines Kunstwerks stets nur um eine nachträgliche Größe handeln kann. Über seine Struktur und sein Gelingen hat das Kunstwerk immer schon bereits entschieden, und zwar auf einer Ebene, die durch das Kunstwerk selbst bestimmt wird. Es liegt nah, die Technik deshalb nicht allein dahingehend betrachten, *dass sie dafür sorgt, dass das Kunstwerk mehr als ein Agglomerat von faktisch Vorhandenem ist*, sondern sie darüber hinaus als denjenigen Prozess zu qualifizieren, der das Kunstwerk strikt von allem anderen unterscheidet und in dieser Eindeutigkeit seinen Zweck findet. Im Kontext dieser Qualität der Technik, die den Garant für die Hervorbringung des authentischen Werks liefert, sind im folgenden die an anderer Stelle bereits vorgestellten Risiken des Formungsprozesses zu sehen: „In der Rationalisierung der Mittel liegt, wie allerorten, auch ästhetisch das Telos ihrer Fetischierung. Je reiner die Verfügung über sie, desto mehr tendieren sie objektiv dazu, Selbstzweck zu werden. Das, nicht die Abkehr von irgendwelchen anthropologischen Invarianten oder der sentimental beklagte Verlust an Naivetät ist das Fatale an der jüngsten Entwicklung. Anstelle der Zwecke, daß heißt der Gebilde, treten deren Möglichkeiten; Schemata von Werken, ein Leeres, anstelle von diesen selbst: daher das Gleichgültige. Diese Schemata werden, mit der Verstärkung der subjektiven Vernunft in der Kunst, zu einem subjektiv, das heißt vom Gebilde an sich unabhängig ausgedachten, willkürlichen. Die verwandten Mittel werden - wie vielfach schon in den Titeln indiziert - ebenso zum Selbstzweck wie die verwendeten Materialien. Dies ist das Falsche am Sinnverlust.“⁹ Es darf bei der Technik also nicht um das gehen, was grundsätzlich möglich und machbar ist, sondern es gilt, die Maßgabe

⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 321

⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 439 f.

der immanenten Objektivität zu erkennen und dem kunstwerkimmanenten Prozess der Limitation hin „zu einem keiner meinenden Sprache Aussprechlichen“¹⁰ zu folgen. In dem Programm des *keine meinende Sprache Aussprechlichen* verdichten sich die weiteren Aspekte der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form, so die kunstwerkspezifische Art der Kommunikation, der Zusammenhang von Kunst und Empirie und der Begriff des Sinns. Die Verwirklichung all dieser Komponenten der kunstwerkimmanenten Struktur bereitet die Verinhaltlichung der Form und somit das kritische Programm der ÄSTHETISCHEN THEORIE vor.

Kein Werk kommt ohne seine Materialien, die Elemente des Kunstwerks aus. Wesentlich für die ÄSTHETISCHE THEORIE ist, dass sie die künstlerischen Mittel aus der Tradition löst, nicht aber den Weg in ihre Autonomie einschlägt. „Mit der Eliminierung des Abbildprinzips in Malerei und Plastik, des Floskelwesens in der Musik wurde fast unvermeidlich, daß die freigesetzten Elemente: Farben, Klänge, absolute Wortkonfigurationen auftraten, als ob sie bereits an sich etwas ausdrückten. Das aber ist illusionär: beredt werden sie einzig durch den Kontext, in dem sie vorkommen.“¹¹ Dieser Kontext liegt in der Dialektik von Kunst und Empirie; das ist der entscheidende Ansatz der ÄSTHETISCHEN THEORIE. An anderer Stelle ist bereits gesagt worden, dass die Form die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Kunst und Empirie trifft, diese Unterscheidung ein re-entry in die Form erfährt und kunstwerkimmanent als dialektischer Prozess zwischen diesen beiden Bereichen ausgetragen wird. In diesem Prozess nun erfahren die künstlerischen Mittel ihre Entfaltung und Bestimmung. Aus der Empirie stammend werden sie dem Verblendungszusammenhang entrissen und im Kontext des Kunstwerks ihrer eigentlichen Wahrheit zugeführt. Diese steht gegen die Gesellschaft. „Heute ist das sozialkritische Moment der Kunstwerke zur Opposition gegen die empirische Realität als solche geworden, weil diese zur verdoppelnden Ideologie ihrer selbst, zum Inbegriff von Herrschaft wurde. Daß darüber Kunst nicht ihrerseits gesellschaftlich gleichgültig, leeres Spiel und Dekoration des Betriebs werde, hängt davon ab, in welchem Maß ihre Konstruktionen und Montagen zugleich Demontagen sind, zerstörend die Elemente der Realität in sich empfangen, die sie aus Freiheit zu einem Anderen zusammenfügen. Ob Kunst, indem sie die empirische Realität aufhebt, die Beziehung zur aufgehobenen konkretisiert, das macht die Einheit

¹⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 96

¹¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 140

ihres ästhetischen und gesellschaftlichen Kriteriums aus.“¹² Das Formungsprinzip also ist die Demontage. Sie löst die Elemente aus dem Zusammenhang der Verdinglichung und gibt sie frei für die Präsentation des ANDEREN, FREMDEN. Zu diesem verhält sich die Kunst „wie ein Magnet zu einem Feld von Eisenfeilspänen. Nicht bloß ihre Elemente sondern auch deren Konstellation, jenes spezifisch Ästhetische (...) deutet aufs Andere zurück.“¹³ In der immanenten Objektivität, in der sich aus den Bedingungen der Limitation ergebenden Konstellation der Elemente, findet das Kunstwerk seinen Gegenentwurf zur empirischen Welt. „Was transzendiert, ist nicht ohne das, was es transzendiert. Der Wahrheitsgehalt ist vermittelt durch die Konfiguration, nicht außerhalb ihrer, aber auch nicht ihr und ihren Elementen immanent. (...) Die Bahn der Vermittlung ist im Gefüge der Kunstwerke, in ihrer Technik, konstruierbar. Deren Erkenntnis geleitet zur Objektivität der Sache selbst, die gleichsam durch die Stimmigkeit der Konfiguration verbürgt wird. Diese Objektivität aber kann schließlich nichts anderes sein als der Wahrheitsgehalt. An der Ästhetik ist es, die Topographie jener Momente aufzuzeichnen. Im authentischen Werk wird die Beherrschung eines Natürlichen oder Materialen kontrapunktiert vom Beherrschten, das durchs beherrschende Prinzip hindurch Sprache findet. Dies dialektische Verhältnis resultiert im Wahrheitsgehalt der Werke.“¹⁴ Wie es sich mit dem Wahrheitsgehalt der Werke und in diesem Zusammenhang mit der Spannung zwischen Kunst und Empirie weiter verhält wird im Verlauf der Analyse noch gezeigt werden. Im Kontext der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form soll es zunächst genügen zu sehen, wie der Zusammenhang von Kunst und Empirie grundsätzlich angelegt ist. An dieser Stelle gilt das Interesse zunächst weiterhin den Elementen des Kunstwerks.

Die werkimmanenten Prozesse zwischen den Elementen und die damit verbundene Dialektik zwischen Kunst und Empirie vollzieht sich in der Dynamik des Begriffs der KOMMUNIKATION. Dieser ist im Kontext des Designs der ÄSTHETISCHEN THEORIE ebenfalls von entscheidender Bedeutung. Der zentrale Aspekt der Kommunikation ist, dass sie dem paradoxen Anspruch gerecht werden muss, als Nicht-Kommunikation dennoch Kommunikation zu sein - und umgekehrt. Wie entfaltet sich dieser Grundsatz der Kommunikation hinsichtlich der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form? Die Kunstwerke „sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen. Dadurch treten sie in Kontrast zur Zerstreutheit

¹²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 379

¹³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 18

¹⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 424

des bloß Seienden. Gerade als Artefakte aber, Produkte gesellschaftlicher Arbeit, kommunizieren sie auch mit der Empirie, der sie absagen, und aus ihr ziehen sie ihren Inhalt.“¹⁵ Die kunstwerkimmanente Kommunikation vollzieht sich also in unterschiedlichen Akten. Zum einem bezieht sich die Kommunikation auf die immanente Objektivität, indem sie entgegen des *bloß Seienden der empirischen Welt* die Elemente des Kunstwerks im Prozeß der Limitation dem wahren Gehalt ihres AN SICH zuführt und dadurch das Kunstwerk zur Sprache gelangen lässt. Zum anderen schlägt sie die verbindende Brücke zur Empirie, indem sie die deformierten und im Zusammenhang des Kunstwerks sich neu realisierenden Elemente als Negativ der bestehenden Verhältnisse präsentiert und dadurch in Kommunikation mit dem Außen tritt. Zugleich aber ist „das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke (...) *Nachbild des Schweigens* (Hervorhebung der Verfasserin), aus welchem allein die Natur redet. Das Schöne an der Natur ist gegen herrschendes Prinzip wie gegen diffuses Auseinander ein Anderes.“¹⁶ Das Kunstwerk hat also nicht allein Kommunikationen zu generieren, sondern als monadologisch abgeschlossenes Gebilde ist es zugleich auch das SCHWEIGEN, das ANDERE, welches als totale Nicht-Kommunikation prozessiert wird. Das ANDERE lässt sich als Ergebnis des bereits angeführten re-entrys der Form in die Form verstehen. Es ist gesagt worden, dass die durch die Form getroffene Unterscheidung zwischen Kunst und Empirie auf der „Kunst-Seite“ der Form als Dialektik zwischen diesen beiden Bereichen ihren Wiedereintritt in die Form findet. Es wird der Ansatz vertreten, dass diese Unterscheidung von Kunst und Empirie kunstwerkimmanent als Unterscheidung zwischen Kommunikation und Nicht-Kommunikation prozessiert wird. Es ist dies die Unterscheidung zwischen der Sprache der Form, die sie auf Grund der Korrespondenz ihrer Elemente zur Empirie findet und ihrem Schweigen als eine Größe, die sich jeglichem Bezug zum Außen entzieht und die der ÄSTHETISCHEN THEORIE nach das ABSOLUTE in sich birgt.

Neben dem Paradox der Gleichzeitigkeit von Kommunikation und Nicht-Kommunikation findet sich im Kunstwerk das Paradox vom „Sinn inmitten des Sinnlosen“¹⁷ und auch diese Dynamik liegt in den werkimmanenten Prozessen der Form. Es ist gesagt worden, dass die Konstruktionen und Montagen des Kunstwerks zugleich Demontagen der künstlerischen Mittel zu sein haben, will sich das Kunstwerk als Negation der Empirie präsentieren. Entscheidend ist nun, dass das

¹⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 15

¹⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 115

¹⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 231

Kunstwerk durch Demontage und die eigene Zerrüttung, „durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert, wie, als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt.“¹⁸ Wie an anderer Stelle bereits gesagt, jede noch so sehr negierte Form *gelingt als Form*. Entscheidend für das Design der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist nun, dass sich der Sinnbegriff nicht in einer beschreibenden Weise auf den Formbegriff anwenden lässt, denn der Begriff des Sinns ist ebenso wie der der Kommunikation dem Begriff der Form immanent. Kommunikation und Nicht-Kommunikation vollziehen sich als jeweils eine Seite ihrer von der Form getroffenen Unterscheidung, der Sinn realisiert sich in der Robustheit und Selbstreferentialität der Form und dies in einer Weise, die einen traditionell sinnstiftenden Zugriff auf das Kunstwerk unmöglich macht. Im Ergebnis lassen sich die Elemente des Kunstwerks und ihr kunstwerkimmanenter Formungsprozeß keiner einheitlichen Betrachtung zuführen. „Prozeß ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzem und Teilen. Weder auf das eine noch auf das andere Moment abzuführen, ist dies Verhältnis seinerseits ein Werden. Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivation ein vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes. Umgekehrt sind die Teile nicht, als was sie durch Analyse fast unvermeidlich verkannt werden, Gegebenheiten: eher Kraftzentren, die zum Ganzen treiben, freilich aus Not, von jenem auch präformiert sind. Der Strudel dieser Dialektik verschlingt schließlich den Begriff des Sinnes. Wo, nach dem Verdikt der Geschichte, die Einheit von Prozeß und Resultat nicht mehr gerät, wo zumal die Einzelmomente sich weigern, der wie immer auch latent vorgedachten Totalität sich anzubilden, zerreißt die aufklaffende Divergenz den Sinn.“¹⁹ Die Form also negiert jede Art eines zielgerichtet und sinnhaft Ineinandergefügten, sie löst sämtliche denkbaren Invarianten in der Dynamik eines nicht greifbaren Werdens auf und gibt die *Einheit von Prozeß und Resultat* zu Gunsten von nicht kalkulierbaren Ordnungen auf, die aus dem authentischen Werk emporsteigen. Da sich das Kunstwerk durch seine Form jeglichem traditionellen Zugriff entwindet, bleibt als letztes Mittel der Rezeption allein die Erfahrung des Sinnlosen. Inmitten dieses Sinnlosen aber eröffnet sich nach Adorno eine neue Qualität des Sinns. Daher ist „das konsequent Sinn negierende Werk (...) zu derselben Dichte und Einheit verpflichtet, die einst den Sinn vergegenwärtigen sollte. Kunstwerke werden, sei es auch ge-

¹⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 231

¹⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 266

gen ihren Willen, zu Sinnzusammenhängen, wofern sie Sinn negieren.“²⁰ Wie an anderer Stelle bereits gesagt, erfolgt die Negation des Sinns über sich werkimmanent realisierende dissonante und fragmentarische Prozesse auf Ebene der Formdynamik. Wie im Fall der Technik ist auch hier der Aspekt der Funktionalisierung wesentlich. Da der Sinn nicht länger kommuniziert werden kann bleibt einzig *der Weg ins Kunstwerk* und dies in Gestalt des praktischen Erlebens der nicht-kommunikativen Formstruktur. „Dissonanz ist der technische Terminus für die Rezeption dessen durch die Kunst, was von der Ästhetik sowohl wie von der Naivität häßlich genannt wird.“²¹ Und weiter, „die Dissonanz bringt von innen her dem Kunstwerk zu, was die Vulgärsoziologie dessen gesellschaftliche Entfremdung nennt.“²² Das Werk entspricht nicht länger einer außerkünstlerischen Vorgabe, vielmehr versteht es sich als deren grundsätzliche Negation. Diese Negation wird in Gestalt des kunstwerkimmanenten Formprinzips verwirklicht.

Auch wenn Adorno die Sinnlosigkeit mit den Begriffen der DISSONANZ, des HÄSSLICHEN oder des DEFORMIERTEN in Verbindung setzt, lässt sich vor dem Hintergrund der postulierten Autonomie der Form fragen, ob sich die Sinnlosigkeit nicht aus der Tatsache ergibt, dass sich das Kunstwerk gegen das traditionelle Verständnis des Sinnbegriffs sperrt, da sein Sinn allein im Formungsprozess selbst liegt, der - wie gezeigt wurde - selbst dann noch gelingt, wenn die Form selbstsabotierend angelegt ist. Wird der traditionelle Sinnbegriff nicht entkräftet, sobald das Kunstwerk dem Abbildprinzip absagt und allein nach Maßgabe der eigenen Formgesetzlichkeit funktioniert? In der sich daraus ergebenden Leerstelle läßt sich durchaus ein kritisches Programm installieren und der Sinnbegriff sich erneut einführen. Das aber ist für das Kunstwerk selbst letztlich nicht länger relevant.

Der Ansatz des *Sinns inmitten des Sinnlosen* dient Adorno als ein weiterer Katalysator für die Generierung des Umschlags der Form ins Inhaltliche. In der Deformation der aus der Empirie stammenden Elemente und in deren dissonanten Arrangement eröffnen sich die Sprache und die Aussage des authentischen Werks. „Je rücksichtsloser die Werke Folgerungen ziehen aus dem Stand des Bewußtseins, desto dichter nähern sie sich selber der Sinnlosigkeit. Damit gewinnen sie eine geschichtlich fällige Wahrheit, die, würde sie verleugnet, Kunst zum ohnmächtigen Zuspruch und zum Einverständnis mit dem schlechten Bestehenden

²⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 231

²¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 74

²²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 30

verdammt.“²³ Dieses kritische Programm der *geschichtlich fälligen Wahrheit* sieht Adorno dem Werk inhärent. Als Negativversion der bestehenden Verhältnisse eröffnet das Kunstwerk aber darüber hinaus auch den Weg in die Wahrheit des Absoluten. Das Werk ist demnach NEGATION und ERLÖSUNG zugleich. So prozessiert die Nicht-Kommunikation nicht allein die Erfahrung des Schmerzes²⁴, sondern als Konstituens der modernen Kunst bemüht sie sich „um die Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische.“²⁵

Mit der Mimesis verbindet sich das Programm der Kommunikation bei gleichzeitiger Nicht-Kommunikation. So sind die Menschen „künstlerisch zu erreichen (...) überhaupt nur noch durch den Schock, der dem einen Schlag erteilt, was die pseudowissenschaftliche Ideologie Kommunikation nennt; Kunst ihrerseits ist integer einzig, wo sie bei der Kommunikation nicht mitspielt.“²⁶ Dennoch besitzt die Kunst ein sprachähnliches Moment, das Mimetische. „Die Paradoxie, daß Kunst es sagt und doch nicht sagt, hat zum Grunde, daß jenes Mimetische, durch welches sie es sagt, als Opakes und Besonderes dem Sagen zugleich opponiert.“²⁷ Mit der Mimesis verbindet sich nach Adorno der Mechanismus für ein adäquates Verständnis der modernen Kunst, denn das Mimetische bringt die Aussage des authentischen Werks ohne Kommunikation zur Sprache. Bezogen auf die Form wird „die Spannung zwischen objektivierender Technik und dem mimetischen Wesen der Kunstwerke (...) ausgetragen in der Anstrengung, das Flüchtige, Enteilende, Vergängliche, als ein gegen Verdinglichung gefeites und ihr gesellt, in Dauer zu erretten.“²⁸ Obwohl in sich gebrochen und dissonant hat das Kunstwerk Zeugnis der Wahrheit zu sein und diese mimetisch zum Ausdruck zu bringen. „Die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen; beide Momente hat das Fragment. Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht. Noch in den Momenten, die formal heißen, kehrt vermöge ihres Verhältnisses zum Unvereinbaren der Inhalt wieder, den ihr Gesetz gebrochen hat. Solche Dialektik in der Form macht ihre Tiefe aus; ohne sie wäre Form tatsächlich wofür sie dem Banausen gilt, leeres Spiel. (...) Tief sind solche Kunstwerke, welche weder das Divergente oder Widerspruchsvolle verdecken,

²³Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 506

²⁴vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 29

²⁵Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 171

²⁶Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 476

²⁷Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 305

²⁸Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 325 f.

noch es ungeschlichtet belassen. Indem sie es zur Erscheinung zwingen, die aus dem Ungeschlichteten herausgelesen wird, verkörpern sie die Möglichkeit von Schlichtung. Die Gestaltung der Antagonismen schafft sie nicht weg, versöhnt sie nicht. Indem sie erscheinen und alle Arbeit an ihnen bestimmen, werden sie zum Wesentlichen; dadurch, daß sie im ästhetischen Bild thematisch werden, tritt ihre Substantialität desto plastischer hervor.“²⁹ Im Erleben der Antagonismen also werden das *Wesentliche* und die *Substantialität* mimetisch erfahrbar und darin eröffnet sich die Möglichkeit von Versöhnung und Schlichtung. „Bewußtlos muß ein jedes Kunstwerk sich fragen, ob und wie es als Utopie möglich sei: stets nur durch die Konstellation seiner Elemente. Es transzendiert nicht durch die bloße und abstrakte Differenz vom Einerlei sondern dadurch, daß es das Einerlei rezipiert, auseinandernimmt und wieder zusammensetzt; was sie ästhetische Schöpfung nennen, ist solche Komposition. Über den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken ist danach zu urteilen: wie weit sie das Andere aus dem Immergleichen zu konfigurieren fähig sind.“³⁰ Das moderne Kunstwerk wird den ästhetischen Anforderungen also allein dann gerecht, wenn dessen Formprinzipien dieses *Andere* mimetisch erfahrbar machen und sich dadurch verinhalten. Denn erst mit der Verinhaltenheit der Form setzt das kritische Programm der ÄSTHETISCHEN THEORIE ein. So ist die „Mimesis (...) in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist konträre und wiederum das, woran er entflammt. In den Kunstwerken ist der Geist zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden, aber genügt seinem Telos nur dort, wo er aus dem zu Konstruierenden, den mimetischen Impulsen aufsteigt, ihnen sich anschmiegt, anstatt daß er ihnen souverän zudiktieren würde. Form objektiviert die einzelnen Impulse nur, wenn sie ihnen dorthin folgt, wohin sie von sich aus wollen. Das allein ist die Methexis der Kunstwerke an Versöhnung. Die Rationalität der Kunstwerke wird zu Geist einzig, wofern sie untergeht in dem ihr polar Entgegengesetzten.“³¹

²⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 283

³⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 462

³¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 180

Die Form des Kunstwerks und die Empirie

„Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben.“³² Es ist an anderer Stelle bereits gesagt worden, dass diese Markierung als Vollzug der Unterscheidung zwischen Kunst und Empirie durch die Form verstanden werden darf, dass diese Unterscheidung ein re-entry in die Form erfährt und kunstwerkimmanent als dialektischer Prozess zwischen diesen beiden Bereichen ausgetragen wird. An dieser Stelle gilt es, den Zusammenhang von Kunst und Empirie genauer zu betrachten.

Die Form ist als Praxis einer Ästhetik zu begreifen, die gegen die Gesellschaft steht. Zugleich bildet die Form den Katalysator für die Entfaltung und Prozessierung all jener Momente, die die Verinhaltlichung ihrer selbst verwirklichen und die sich als die durch das Kunstwerk artikulierte Negation der Gesellschaft präsentieren. Diese Negation ist jedoch nur möglich, insofern sich die Form in einen konkreten Widerstreit mit der Empirie begibt. „In der Utopie ihrer Form beugt Kunst sich der lastenden Schwere der Empirie, von der sie als Kunst wetritt. Sonst ist ihre Vollkommenheit nichtig.“³³ Der Form muss es gelingen, bei gleichzeitiger intensiver Auseinandersetzung mit der *lastenden Schwere der Empirie* mit dieser nicht identisch zu werden und selbst nur jene reine Form zu sein, die für sich steht und dadurch die *Vollkommenheit der Kunst* zum Ausdruck bringt. Wie aber gelingt es dem Kunstwerk als Resultat der Auseinandersetzung mit der Empirie als diese autonome Größe bestehen zu können? Dafür garantiert das Kunstwerk, indem es die Auseinandersetzung mit der Empirie in Gestalt der ausschließlich kunstwerkimmanent funktionierenden Fragen der Form präsentiert. So kehren „die ungelösten Antagonismen der Realität (...)“ wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschluß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft. Die Spannungsverhältnisse in den Kunstwerken kristallisieren sich rein in diesen und treffen durch ihre Emanzipation von der faktischen Fassade des Auswendigen das reale Wesen.“³⁴ Die *ungelösten Antagonismen der Realität* lassen sich als die Prozesse der Verdinglichung und der universellen Verblendung zusammenfassen. Diesen fallen die Elemente der Realität zum Opfer, indem sie ihres wahren Wesens beraubt und zur sinnentleerten Ware der Konsumgesellschaft werden. An der Form ist es die ge-

³²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 213

³³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 161 f.

³⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 16

raubte Wahrheit und das entstellte Wesen des einzelnen Elements wiederzubeleben und durch die Absage an jeglichen außerweltlichen Bezug mittels der Nicht-Kommunikation das reale Wesen der Elemente zu treffen.

Im Kontext der Technik war bereits von RATIONALITÄT die Rede, einem weiteren zentralen Begriff. Dessen theoretische Entfaltung findet sich im Zusammenhang von Kunst und Empirie. So ist „Rationalität (...) im Kunstwerk das einheitsstiftende, organisierende Moment, nicht ohne Relation zu der draußen waltenden, aber bildet nicht deren kategoriale Ordnung ab (sic!).“³⁵ Hinsichtlich der Rationalität ist entscheidend, dass in der ÄSTHETISCHEN THEORIE zwei Typen unterschieden werden, bzw. verwirklicht sich der zweite Typ von Vernunft gewissermaßen als Mutant der ersten. So setzt Adorno einen ursprünglichen, der Idee der Aufklärung folgenden Typ der Vernunft gegen einen, aus dessen gesellschaftlicher Funktionalisierung die verdinglichte und universell verblendete Gesellschaft resultiert. Wo die Rationalität der Gesellschaft die Elemente ihren *kategorialen Ordnungen* opfert, führt die Rationalität des Kunstwerks ins Innere der Elemente und zu deren wahrem Wesen. Jenseits der kategorialen Ordnungen der Empirie präsentiert sich die Form des Kunstwerks als gebrochen und chaotisch und macht auf diese Weise die Rationalität ursprünglichen Typs erfahrbar. „Mehrfach ist (...) ausgesprochen worden, daß, in der totalen Gesellschaft, Kunst eher Chaos in die Ordnung zu bringen habe als das Gegenteil. Die chaotischen Züge qualitativ neuer Kunst widerstreiten dieser, ihrem Geist nur auf den ersten Blick. Es sind die Chiffren von Kritik an schlechter zweiter Natur: so chaotisch ist in Wahrheit die Ordnung. Das chaotische Moment und radikale Vergeistigung konvergieren in der Absage an die Glätte der eingeschliffenen Vorstellungen vom Dasein.“³⁶

Die *Absage an die Glätte der eingeschliffenen Vorstellungen vom Dasein* zu Gunsten des Chaotischen und Dissonanten hat zur wesentlichen Konsequenz, dass der Begriff der ANSCHAUUNG aufgegeben werden muss. Die Form teilt die Welt in die der sichtbaren Empirie und die des unsichtbaren ANDEREN, FREMDEN und ABSOLUTEN des Kunstwerks, dessen Erfahrung sich jeglicher kategorialen Ordnung entwindet. „Daß keines (kein Werk, Anmerkung der Verfasserin) Symbol sei, gibt Rechenschaft davon, daß in keinem das Absolute unmittelbar sich offenbart; sonst wäre Kunst weder Schein noch Spiel sondern ein Wirkliches. Reine Anschaulichkeit kann den Kunstwerken nicht zugeschrieben werden wegen ihrer konstitu-

³⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 88

³⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 144

tiven Gebrochenheit. Durch den Charakter des Als ob ist sie vorweg vermittelt. Wäre sie durchaus anschaulich, so würde sie zu jener Empirie, von der sie sich abstößt. Ihre Vermitteltheit ist aber kein abstraktes Apriori sondern betrifft jegliches konkrete ästhetische Moment; noch die sinnlichsten sind vermöge ihrer Relation zum Geist der Werke immer auch unanschaulich.“³⁷ Und weiter: „Kunst kann, als wesentlich Geistiges, gar nicht rein anschaulich sein. Sie muß immer auch gedacht werden; sie denkt selber. (...) Ihr je immanenter Logik gehorchendes inneres Gefüge, das was sie an sich geworden sind, wird von purer Anschauung nicht erreicht, und was an ihnen sich anschauen läßt, ist durch das Gefüge vermittelt; diesem gegenüber ist ihr Anschauliches unwesentlich, und jede Erfahrung der Kunstwerke muß ihr Anschauliches überschreiten.“³⁸ Das auf die moderne Kunst nicht anwendbare Prinzip der Anschauung macht erneut deutlich, dass der Begriff der Form in der ÄSTHETISCHEN THEORIE für die konsequente Differenzierung von Kunst und Empirie steht. Allein dadurch, dass das Kunstwerk das Kunstwerk ist, verbietet es sich, eine Aussage von der Warte der Empirie aus zu treffen - „Kein Kunstwerk ist in den Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären.“³⁹ Ähnlich wie im Fall der Technik schlägt Adorno auch bei dem Verhältnis von Kunstwerk und Anschauung zwei unterschiedliche Richtungen ein. Zum einen fundiert er die Absage an die Anschaulichkeit in der Relation zum nicht fassbaren Absoluten und zum sich nicht unmittelbar offenbarenden Geist, zum anderen postuliert er, *Kunst denke selber* und lässt jeden Zugriff von außen an ihrem *immanenter Logik gehorchenden inneren Gefüge* scheitern. Vor diesem Hintergrund wird erneut der Ansatz vertreten, dass in der ÄSTHETISCHEN THEORIE das Konzept einer Form angelegt ist, die vor jeglicher Semantik eines ABSOLUTEN und eines GEISTES, auf struktureller Ebene, also kunstwerkimmanent, das Kunstwerk immer schon als ein rein autonomes Gebilde verwirklicht und schon allein diese Autonomie als Aussage und Entsprechung des Kunstwerk ausweist.

Wie an anderer Stelle bereits gezeigt, verwirklicht sich die Aussage des authentischen Werkes in der Negation der empirischen Welt. Die Artikulation dieser Negation hängt ab von dem konkreten Widerstreit zwischen Kunst und Empirie. Zentral für die Prozessierung des Begriffs der Negation ist die folgende Grundlegung: „Wesentlich an der Kunst ist, was an ihr nicht der Fall ist, inkommensurabel dem empiristischen Maß aller Dinge. Jenes nicht der Fall Seiende an der Kunst zu

³⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 147 f.

³⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 152 f.

³⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 167

denken, ist die Nötigung zur Ästhetik.“⁴⁰ Neben der Anlehnung an Wittgensteins Aussage, die Welt sei alles, was der Fall ist und der Implikation des theologischen Ansatzes des Sündenfalls benennt diese Definition der Kunst deutlich die Differenzierungsleistung der Form. Sie vollzieht die Unterscheidung der Welt in die Bereiche der Empirie und der Kunst. Beide Seiten sind strikt voneinander getrennt, stehen aber durch ihren Widerstreit dennoch zueinander in Relation. „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit. Sie verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem, was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene. Ihr Zauber ist Entzauberung.“⁴¹ Die von der Form vollzogene Unterscheidung zwischen Kunst und Empirie manifestiert sich im Widerstreit von grundlegenden Prozessen der Kunst und der Gesellschaft. *Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.* Hinter dieser Aussage verbirgt sich der bereits vorgestellte ästhetische Umgang mit den Materialien der Empirie. Wo die Funktionszusammenhänge der Gesellschaft jedes Element der Empirie *für etwas anderes* stehen lassen, eben weil jedes Element lediglich eine Funktion erfüllt, sind die Elemente des Formenspiels des Kunstwerks funktionslos, denn sie stehen für sich selbst, präsentieren ihr Wesen *an sich* und ihre Erscheinung in eins mit der Wahrheit. Wo die Funktionszusammenhänge der Gesellschaft das Wesen der Elemente entstellen, stellt die Form des Kunstwerks jedes einzelne an die *rechte Stelle*. Die kunstwerkspezifische Rationalität, die mit diesem Formungsprozess einhergeht, ist von einer Intensität, die den Zauber der *verhexten Wirklichkeit*, in Gestalt jener Rationalität, die in den Funktionszusammenhängen und damit in der Verdinglichung der Gesellschaft liegt, entzaubert. Die Kunstwerke legen durch ihre Form den Verblendungszusammenhang der Empirie offen. „Insofern ist, paradox, die Kunst gerade nach der Seite ihrer formalen Konstituentien hin, die sie der Empirie entheben, weniger scheinhaft, weniger verblendet von den subjektiv diktierten Gesetzmäßigkeiten als die empirische Erkenntnis.“⁴² Das Prinzip der gelungenen Form, das sich im Begriff der immanenten Objektivität manifestiert und das als Zauber des *der Empirie enthobenen* Kunstwerks verwirklicht wird, reicht also näher an das Wesen der Elemente heran als deren kategoriale Bestimmungen in der empirischen Welt. Diese erweisen sich als trügerischer Schein einer Rationalität, die die Welt mit einem falschen Zauber

⁴⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 499

⁴¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 336 f.

⁴²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 208

überspannt. „Vollends die Züge der radikalen Kunst, deretwegen man sie als Formalismus ostraziert hat, stammen ausnahmslos daher, daß Inhalt in ihnen leibhaftig zuckt, nicht vorweg von gängiger Harmonie zurechtgestutzt wurde.“⁴³ Je formaler der Umgang mit den Elemente, um so lebendiger werden sie. Wo das Formgefüge nur sich selbst gehorcht und sich radikal durchsetzt finden die Elemente ihre Aussage jenseits der dekorativ harmonischen Oberflächen der Empirie.

An dieser Stelle ist in Erinnerung zu rufen, dass die Erfahrung, um die es im Fall des modernen Kunstwerks geht, die des Schmerzes ist. Es gilt die Nicht-Kommunikation, das Sinnlose und Dissonante zu ertragen. Das Kunstwerk versperrt sich gegenüber jeglichem Zugriff von außen; „das Vordringen der intellektiven Vermittlung in der Struktur der Kunstwerke, wo jene Vermittlung weithin das leisten muß, was einst die vorgegebenen Formen leisteten, verringert jenes sinnlich Unmittelbare, dessen Inbegriff die reine Anschaulichkeit der Kunstwerke war.“⁴⁴ Die von der Form des modernen Kunstwerks getroffene Unterscheidung zwischen Kunst und Empirie ist erfahrbar einzig als ein Riss, als ein Abgrund. In diesen stürzt der Rezipient.

Obwohl die Unterscheidung von Kunst und Empirie immer im konkreten Widerstreit zwischen beiden Bereichen, also im Rahmen ihrer Dialektik ihre Entfaltung findet, ist dennoch der wesentliche und zugleich paradoxe Aspekt der Differenz von Kunst und Empirie, dass Kunst „nur als Geist (...) der Widerspruch zur empirischen Realität“⁴⁵ ist. Ist das Kunstwerk auf der einen Seite die praktische Auseinandersetzung mit den Elementen der Empirie, der praktische Vollzug einer spezifischen Rationalität, die entgegen jeder Form von Anschauung die Elemente jenseits der gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge erfahrbar macht, ist sie auf der anderen Seite all das genau nicht. Denn „die Rationalität der Kunstwerke wird zu Geist einzig, wofern sie untergeht in dem ihr polar Entgegengesetzten.“⁴⁶ Sämtlichen dialektischen Prozessen, die in der Form des Kunstwerks ihren Niederschlag finden, steht also eine Größe gegenüber, die sich jeglicher Übersetzung entzieht. Mit der Generierung des Geistes verhält es sich vielmehr wie folgt: „Weil der Geist der Gebilde nicht in ihnen aufgeht, zerbricht er die objektive Gestalt, durch die er sich konstituiert. (...) Wäre der Geist der Kunstwerke buchstäblich

⁴³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 218

⁴⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 146

⁴⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 137

⁴⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 180

identisch mit deren sinnlichen Momenten und ihrer Organisation, so wäre er nichts als Inbegriff der Erscheinung.“⁴⁷ Es ist also festzuhalten, dass die Rationalität, die Negation der gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge und die Absage an die Anschauung nichts mit der VERINHALTICHUNG zu tun haben, sondern vielmehr als deren Katalysatoren wirken. Mit dem Umschlag ins Inhaltliche, der Manifestation des Geistes im Werk verbindet sich die Frage nach dem ÄSTHETISCHEN SCHEIN.

Form und ästhetischer Schein

In den vorangegangenen Kapiteln sind zahlreiche Komponenten des Formbegriffs hinsichtlich der Frage, was sich kunstwerkimmanent, also im Kunstwerk auf der Ebene der Form prozessual vollzieht, diskutiert worden. Im folgenden gilt das Interesse der Relation von Form und dem Begriff des ÄSTHETISCHEN SCHEINS. Es wird der Frage nachgegangen, wie es der Form gelingt, aus sich selbst herauszutreten und übergeordnete Inhalte zu präsentieren.

Wie an anderer Stelle bereits gezeigt, manifestieren sich nach Adorno im Kunstwerk das ABSOLUTE, der GEIST und das FREMDE. Diese Größen präsentieren sich im ÄSTHETISCHEN SCHEIN und finden ihre Entfaltung im Übersteigen der Form, deren immanentes Gefüge jedoch ihre unabdingbare Grundlage bildet und aus der allein sie ihre Relevanz beziehen. Entscheidend für die Generierung des ästhetischen Scheins ist die konsequent formale Arbeit an den Elementen, ihre eindeutige Bestimmung und ihre Entfaltung im Kontext der Dialektik von Kunstwerk und Empirie. Nichts gefährdet den Schein mehr, als die Elemente des Kunstwerks sich selbst zu überlassen und ihre kontextfreie Autonomie zu verkünden oder im Prozess der Formung allein nach Maßgabe der Konzeption dessen, was generell möglich ist, vorzugehen. „Krud physikalische Prozeduren im Material, kalkulable Relationen zwischen den Parametern verdrängen hilflos den ästhetischen Schein, die Wahrheit über ihr Gesetzsein. Indem es in ihrem autonomen Zusammenhang verschwand hinterließ es die Aura als den Reflex des in ihnen sich objektivierenden Menschlichen. Die Allergie gegen die Aura, der keine Kunst heute sich zu entziehen vermag, ist ungeschieden von der ausbrechenden Inhumanität. Solche neuerliche Verdinglichung, die Regression der Kunstwerke auf die barbari-

⁴⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 137

sche Buchstäblichkeit dessen, was ästhetisch der Fall sei, und phantasmagorische Schuld sind unentwirrbar ineinander verschlungen. Sobald das Kunstwerk so fanatisch um seine Reinheit bangt, daß es selber an dieser irre wird und nach außen stülpt, was nicht mehr Kunst werden kann, Leinwand und bloßen Tonstoff, wird es zu seinem eigenen Feind, zur direkten und falschen Fortsetzung von Zweckrationalität.“⁴⁸ Der Begriff des ästhetischen Scheins darf also nicht als eine sukzessive Weiterentwicklung von kunstwerkimmanenten Prozessen im Sinne ihrer Interpretation verstanden werden. Der Schein findet sich nicht in der Auslegung von künstlerischen Mitteln wie *Leinwand* und *bloßer Tonstoff*. Vielmehr entscheidet deren Gesetzsein, der Akt des Formens über ihn.

Es wird der Ansatz vertreten, dass dies in einer Weise geschieht, die es zulässt, das Kunstwerk und den ästhetischen Schein als die EINHEIT IHRER UNTERSCHIEDUNG, also als Zwei-Seiten-Form zu beschreiben. Denn es verwirklichen sich im Kunstwerk das *Gesetzsein* und die *Aura*, die *Form* und der *Schein* stets in Gleichzeitigkeit und in Abhängigkeit von einander. So bedarf der ästhetische Schein der Form, denn ohne sie existiert er nicht und zugleich ist eine Form, die nicht die Generierung des ästhetischen Scheins zu verwirklichen vermag für die Kunst bedeutungslos. Erfahrbar ist, und das ist für die Klassifizierung von Form und Schein als eine ZWEI-SEITEN-FORM entscheidend, stets nur eine Seite ihrer Unterscheidung - Form und Schein blenden sich gegenseitig aus. Zu diesen Überlegungen läßt sich auch Adornos Ansatz hinzuziehen, dass jedes Kunstwerk, das seine Elemente mit den Überresten der mit dem Schein verbundenen traditionellen Ideen in einem gewissermaßen hermeneutisch auslegbaren Umgang infiltriert, die Kunst *der direkten und falschen Fortsetzung von Zweckrationalität* opfert. Wie an anderer Stelle bereits gesagt: „Die stimmigsten Formprinzipien verschlagen nichts, wenn die authentischen Werke ausbleiben, um deretwillen sie doch aufgesucht werden.“⁴⁹ Und die Authentizität eines Kunstwerks hängt, wie sich nun weiterführend sagen lässt, allein davon ab, ob es gelingt die Einheit der Differenz von Form und ästhetischem Schein zu prozessieren. Der ästhetische Schein ist der Inbegriff der Verinhaltlichung der Form und hat die Einlösung des Anspruchs der ÄSTHETISCHEN THEORIE zu garantieren. Wie gesagt: „Inhaltsästhetik behält ironisch in dem Streit (zwischen Form und Inhalt, Anmerkung der Verfasserin) die Oberhand dadurch, daß der Gehalt der Werke und der Kunst insgesamt, ihr Zweck, nicht formal son-

⁴⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 158

⁴⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 456

dern inhaltlich ist.“⁵⁰ Genau diese Problematik findet und vollzieht sich im Konzept der Einheit der Differenz von Form und ästhetischem Schein. Wie ist nun deren Relation beschaffen und auf welche Weise vollzieht sich der Umschlag der Form ins Inhaltliche?

„Indem die ästhetischen Gebilde ein Kontinuum schaffen, das ganz Geist ist, werden sie zum Schein des blockierten An sich, in dessen Realität die Intentionen des Subjekts sich erfüllen und erlöschen würden. Kunst berichtigt die begriffliche Erkenntnis, weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens erwartet: daß durch subjektive Leistung ein Objektives sich enthüllt. Jene Leistung vertagt sie nicht ins Unendliche. Sie verlangt sie ihrer eigenen Endlichkeit ab, um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit.“⁵¹ In der *Endlichkeit* des Formgefüges seiner immanenten Objektivität macht sich das Kunstwerk die Konkretion des *Objektiven* zur Aufgabe, welches das Kunstwerk in seiner formalen Endlichkeit überschreitet. Die Form des Kunstwerks wirkt als Katalysator für die Enthüllung Geistes und allein der Form gelingt es, die begriffliche Erkenntnis zu überschreiten und das *blockierte An sich*, wenn auch um den *Preis ihrer Scheinhaftigkeit*, freizulegen. „Die Metaphysik von Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie, 'bloß gesetzt' ist, wahr sein könne. In Rede steht dabei nicht das vorhandene Kunstwerk unmittelbar sondern sein Gehalt. Die Frage nach der Wahrheit eines Gemachten ist aber keine andere als die nach dem Schein und nach seiner Errettung als des Scheins von Wahrem. Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein. Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.“⁵² In der Frage nach dem Wahrheitsgehalt liegt ein weiterer zentraler Aspekt in der Relation von Form und Schein. Und um seinen Ansprüchen in diesem Kontext gerecht zu werden, setzt Adorno hier erneut eine Paradoxie ein. Wie die an anderer Stelle bereits vorgestellten Paradoxien, dient dieses Paradox ebenfalls dazu, den Begriff des Kunstwerks zu dynamisieren. So ist das Kunstwerk auf Grund seines Wahrheitsanspruchs dazu gezwungen, sich selbst zu negieren und in dieser Selbstnegation die Enthüllung der Wahrheit des Geistes voranzutreiben. Da sich im ästhetischen Schein die Wahrheit manifestiert, die Wahrheit aber wiederum kein Gemachtes sein kann, muss das Kunstwerk die Anstrengung unternehmen vor sich selbst - und

⁵⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 432

⁵¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 173

⁵²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 198

das heißt vor seiner Form - zurückzutreten. In der Absage an seine Form findet das Kunstwerk seine inhaltliche Entfaltung als die Wahrheit des ästhetischen Scheins. Das Kunstwerk ist also zunächst ein formales Gefüge, um diesem formalen Gefüge dann letztlich doch nicht zu entsprechen. Eine paradoxe Lage. Zur Klärung bietet es sich an, mit dem vorgestellten Begriff der Zwei-Seiten-Form zu operieren. Da das Kunstwerk trotz der Negation seine eigene Form nicht zugunsten des ästhetischen Scheins abschaffen kann, denn sie ist ja nun einmal vorhanden, bleibt als Möglichkeit eines Verständnisses dieses Prozesses, ihn im Rahmen der bereits angeführten Einheit der Unterscheidung von Form und Schein zu sehen. Die Metaphysik der Kunst manifestiert sich dann in dem Vollzug der Einheit der Unterscheidung von Form und ästhetischem Schein. Auf der einen Seite steht die Form, auf der anderen der Schein, der transzendierte Geist. Denkt man dieses Konzept konsequent weiter, so steht auf der einen Seite das sichtbare Formgefüge, auf der anderen Seite das unsichtbare Gefüge abstrakter Begriffe, um nicht zu sagen eine Ideenwelt. Dazu später mehr.

Bezogen auf den Wahrheitsanspruch des Scheins und des sich enthüllenden Geistes ist zu sagen, dass Adorno diese Begriffe in Kategorien denkt, die jeglichem empirischen Bezug enthoben sind. So sind „Sachlichkeit und Wahrheit (...) in den Kunstwerken in einander. Durch ihren Hauch in sich selber (...) nähern sie sich der Natur, nicht durch deren Imitation, zu deren Bann Stimmung rechnet. Je tiefer sie durchformt sind, desto spröder machen sie sich gegen den veranstalteten Schein, und diese Sprödigkeit ist die negative Erscheinung ihrer Wahrheit. Sie ist dem phantasmagorischen Moment der Werke entgegengesetzt; die durchgeformten Werke, die formalistisch gescholten werden, sind die realistischen insofern, als sie in sich realisiert sind und vermöge dieser Realisierung allein auch ihren Wahrheitsgehalt, ihr Geistiges verwirklichen, anstatt bloß es zu bedeuten.“⁵³ Auch hier zeigt sich, dass sich das Konzept der Einheit der Differenz von Form und Schein für ein Verständnis der ÄSTHETISCHEN THEORIE anbietet. Die Qualität der Begriffe WAHRHEIT und GEIST ist eine gänzlich neue. Sie widerstrebt jeglicher empirischer Tradition und koppelt die Begriffe ganz an den Akt des Formens, und dies, weil die Form in sich realisiert ist und im Zuge ihrer eigenen Realisation auch die Begriffe verwirklicht. Wo aber sollen Geist und Wahrheit verortet werden, wenn sie dennoch mit der Form nicht identisch sind? Es bleibt als Möglichkeit das Konzept

⁵³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 195 f.

der Einheit ihrer Differenz. Begriff und Form sind hier die zwei Seiten ihrer Unterscheidung.

Aus dem vorgestellten Konzept resultiert - und das gilt es zu beachten - ,dass über den Begriff der Form, wie er bislang verwendet wurde, ein weiterer Begriff der Form gespannt wird, eben der der Unterscheidung von Form und Schein als eine Zwei-Seiten-Form. Diese Einheit lässt sich als Gehalt des Kunstwerks werten. Es ist jedoch fraglich, ob ein Formbegriff, der eine derartige Abstraktion erfährt und dieser Abstraktion in seinen Operationen gerecht wird, an seinem Endpunkt einen semantischen Überbau verträgt, wie er in Adornos Begriffen des Geistes und Wahrheit angelegt ist. Dazu später mehr.

„Daß Kunstwerke vermöge ihrer Organisation mehr sind nicht nur als das Organisierte sondern auch als das Organisationsprinzip - denn als organisierte erlangen sie den Schein des nicht gemachten -, ist ihre geistige Bestimmung. Als erkannt wird sie zum Gehalt. Ihn spricht das Kunstwerk nicht allein durch seine Organisation aus: ebenso durch Zerrüttung, die Organisation als ihr Implikat voraussetzt.“⁵⁴ Auch dieser Ansatz führt hin zu der Frage, wie denn der Gehalt des Kunstwerks zu denken ist, wenn er jegliche Verankerung in der Form übersteigt. Er ist mehr als das *Organisierte* und mehr als das *Organisationsprinzip*, das sich noch selbst in der *Zerrüttung* der Materialien findet. Der ästhetische Schein scheint immer die genaue Gegenseite dessen zu sein, was ihm entsprechen könnte, das, worauf die Wahrnehmung fällt, eben genau nicht. „Dem Blick auf die Kunstwerke aus nächster Nähe verwandeln die objektiviertesten Gebilde sich in Gewimmel, Texte in ihre Wörter. Wähnt man Details der Kunstwerke unmittelbar in Händen zu halten, so zerrinnen sie ins Unbestimmte und Ununterschiedene: so sehr sind sie vermittelt. Das ist die Manifestation des ästhetischen Scheins im Gefüge der Kunstwerke. Das Besondere, ihr Lebenselement, verflüchtigt sich, unterm mikroskopischen Blick verdampft seine Konkretion. Der Prozeß, in jedem Kunstwerk geronnen zu einem Gegenständlichen, widersetzt sich seiner Fixierung zum Dies da und zerfließt wiederum dorthin, woher er kam. Der Objektivationsanspruch der Kunstwerke wird an ihnen selber zuschanden.“⁵⁵ Auf die konkrete Erscheinung der Form ist der Begriff des ästhetischen Scheins also nicht anzuwenden. Der sezierende Zugriff verliert sich im *Unbestimmten und Ununterschiedenen*. Die Analyse bleibt bei dem vorgestellten Ansatz. Eine sinnvolle Möglichkeit, Adornos Vorstel-

⁵⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 196

⁵⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 155

lung über die Relation von Form und Schein auf struktureller Ebene des Kunstwerks adäquat denken zu können, bietet das Konzept der Zwei-Seiten-Form.

Ästhetische Bilder „scheiden sich (...) von den kultischen. Kunstwerke verbieten sich durch Autonomie ihrer Gestalt, das Absolute in sich einzulassen, als wären sie Symbole. Die ästhetischen Bilder stehen unterm Bilderverbot. Insofern ist der ästhetische Schein und noch seine oberste Konsequenz im hermetischen Werk gerade die Wahrheit.“⁵⁶ Der ästhetische Schein ist also nicht Abbild der Wahrheit, sondern ihr Garant. Dem FREMDEN, dem ANDEREN, das sich als Negation der Gesellschaft in Gestalt des ästhetischen Scheins realisiert, entspricht die Wahrheit ihrer Möglichkeit. „Ihrer bloßen Form nach verspricht sie (die Kunst, Anmerkung der Verfasserin), was nicht ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, daß es, weil es erscheint, auch möglich sein muß.“⁵⁷ Das Konzept der Zwei-Seiten-Form wird diesem Anspruch gerecht, denn die eine Seite der Unterscheidung führt auf der anderen Seite die grundsätzliche Möglichkeit von Welt mit und diese Möglichkeit lässt sich semantisch als das FREMDE und ANDERE beschreiben.

⁵⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 159

⁵⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 128

Die Semantik des Kunstwerks

„Gegen die banausische Teilung der Kunst in Form und Inhalt ist auf deren Einheit zu bestehen, gegen die sentimentale Ansicht von ihrer Indifferenz im Kunstwerk darauf, daß ihre Differenz in der Vermittlung zugleich überdauert.“¹ Diesen Ansatz Adornos gilt es zu beachten, wenn es um die semantischen Aspekte des Kunstwerks geht. Die im folgenden vorgestellten Begriffe sind zusammengefasst als die im vorangegangenen Kapitel bereits thematisierte Verinhaltlichung der Form zu verstehen. Diese Verinhaltlichung der Form gilt es nun im Spannungsfeld der systemtheoretischen Unterscheidung der Begriffe STRUKTUR und SEMANTIK und im Rahmen des kritischen Anspruchs der ÄSTHETISCHEN THEORIE zu diskutieren.

Die Figur des Rätsels

Eine zentrale Bestimmung erfährt das Kunstwerk in der Figur des RÄTSELS. Dieser Begriff gestaltet sich als ein Geflecht von Verweisungen, in der die formalen Aspekte des Kunstwerks ihre inhaltliche Entfaltung erfahren. Die Qualifizierung des Kunstwerks als Rätsel ist als der gegenwärtige Endpunkt in der Evolution der Kunst zu verstehen. War die Funktion der Kunst zunächst magisch, dann kultisch, so büßt sie nun ihr „Wozu - paradox gesagt: ihre archaische Rationalität - (...) ein und modifiziert es zu einem Moment ihres An sich. Damit wird sie rätselhaft; wenn sie nicht mehr da ist für das, was als ihr Zweck mit Sinn infiltrierte, was soll sie dann selbst sein? Ihr Rätselcharakter spornt dazu sie an, immanent derart sich zu artikulieren, daß sie durch die Gestaltung ihres emphatisch Sinnlosen Sinn gewinnt. Insofern ist der Rätselcharakter der Werke nicht ihr Letztes, sondern jedes authentische Werk schlägt auch die Lösung seines unlösbaren Rätsels vor.“² Der Rätselcharakter des Kunstwerks ist zum einen mit dem Begriff des Sinns verbunden. Da die Kunst durch die Absage an Magie und Kult ihre Funktion einbüßt, gilt sie nunmehr als sinnlos. Aus dem Tatbestand, dass sich das Kunstwerk jetzt allein in seinem *An sich* präsentiert, ergibt sich für Adorno die Frage, *Was die Kunst selbst sein solle*. Dieser Rätselcharakter des Kunstwerks mündet in der Anforderung an

¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 221 f.

²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 192

die Form, *durch die Gestaltung des emphatisch Sinnlosen Sinn zu gewinnen* und in der immanenten Durchbildung des Werkes, *die Lösung seines unlösbaren Rätsels* vorzuschlagen. Die Funktion der Kunst und ihr Sinn liegen jetzt ausschließlich im *An sich* des Kunstwerks, die Aussage in der Form, die, wenn sie gelingt, über sich selbst hinausweist. Zu beachten ist, dass diese Denkfigur eine entscheidende theoretische Grundlegung impliziert. So beinhaltet die Frage *Was soll die Kunst selbst sein?* das Postulat eines WESENS der Kunst. Diese Grundlegung aber führt unweigerlich zu der Überlegung, wie das Wesen der Kunst durch einen Begriff der Form entschlüsselt werden kann, der sich entgegen einer substanziellen Fundierung allein in der Frage nach seinem Gelingen erschöpft. Der Begriff der Form lässt sich ausschließlich dahin gehend befragen, *wie* etwas gemacht ist.

Als ein weiteres Element im Geflecht der Figur des Rätsels ist der ZWECK-BEGRIFF zu sehen. Ist die Zweckgerichtetheit für Adorno die eigentliche Ursache der funktionalisierten und damit verdinglichten Gesellschaft und deshalb grundsätzlich mit negativem Vorzeichen versehen, findet sie dennoch ihre Rechtfertigung innerhalb des Bereiches der Kunst und zwar in der paradoxen Lage ihrer Zweckmäßigkeit ohne nach außen gerichteten Zweck. Die Kunstwerke teilen „mit den Rätseln (...) die Zwieschlächtigkeit des Bestimmten und Unbestimmten. (...) Dennoch ist ihre Figur so genau, daß sie den Übergang dorthin vorschreibt, wo das Kunstwerk abbricht. Wie in Rätseln wird die Antwort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen. Dazu dient die immanente Logik, das Gesetzhafte im Werk, und das ist die Theodizee des Zweckbegriffs in der Kunst. Der Zweck des Kunstwerks ist die Bestimmtheit des Unbestimmten. Zweckmäßig sind die Werke in sich, ohne positiven Zweck jenseits ihrer Komplexion; ihre Zweckhaftigkeit aber legitimiert sich als Figur der Antwort aufs Rätsel.“³ Dieser Ansatz wiederholt die Anforderung an die Form, trotz ihrer vollendeten Geschlossenheit zu keinem Zeitpunkt mit der Authentizität des Kunstwerks identisch zu werden. Die Form erfüllt einen anderen Zweck als ausschließlich den ihrer eigenen Verwirklichung, sie steht für etwas anderes. Die Form steht nicht für sich, sondern ihr Zweck liegt im Verweis auf übergeordnete Inhalte, in einem Verweis auf all das, was Adorno zwangsläufig nicht in der Struktur der Form verankert sehen kann, eben weil diese nicht auf substanzielle Was-Fragen antwortet. Wie es aber gelingen soll, mittels der Form die Substanz des Kunstwerks freizulegen, bleibt fraglich. Der Begriff des Rätsels verfängt sich in der Uneinlösbarkeit von substanziellen Fragen durch

³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 188

Operationen, also in der unaufhebbaren Differenz von Struktur und Semantik. Dennoch ermöglicht der Begriff des Rätsels hinsichtlich der Form einen interessanten Zugriff. So lässt sich auf die Figur des Rätsels das Konzept der Zwei-Seiten-Form sinnvoll anwenden.

Dennoch ist die Figur der Kunstwerke so genau, daß sie den Übergang dorthin vorschreibt, wo das Kunstwerk abbricht. Diese Formulierung lässt sich im übertragenen Sinn als der Ansatz der Beobachtung zweiter Ordnung lesen, der besagt, dass eine jede Beobachtung einer Beobachtung erster Ordnung genau das mitbeschreibt, was von dieser Beobachtung erster Ordnung im Moment der Beobachtung nicht beobachtet wird und sei dies die Beobachtung eines Kunstwerks (genitivus subiectivus). Jede Beobachtung bildet nichts anderes als eine Zwei-Seiten-Form. Das nicht Beobachtete ist immer die andere Seite der Form. *Der Abbruch des Kunstwerks* in Gestalt der vollendeten und in sich geschlossenen Seite der Form schreibt den Übergang auf die Seite des Unartikulierten vor. *Wie in Rätseln wird die Antwort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen.* Das Rätsel liegt in der Frage nach der anderen Seite der Form. Die Struktur der Form erzwingt die Antwort und verschweigt sie doch. *Die Form schlägt die Lösung des unlösbaren Rätsels des Kunstwerks vor.* Unlösbar bleibt das Rätsel, weil jede Seite der Form die andere stets ausblendet, ein Vorschlag bleibt die Form, weil die eine Seite der Form immer auch von der anderen kündigt. *Der Zweck des Kunstwerks ist die Bestimmtheit des Unbestimmten.* Die Bestimmtheit der einen Seite steht für Unbestimmtheit der anderen. Geht man von diesem Konzept aus, so ließe sich durchaus von einer Form sprechen, deren Zweckmäßigkeit sich auf sie selbst beschränkt, und zwar deshalb, weil ihre eine Seite immer schon das mitführt, was über sie hinausweist und deren Verweis auf das Andere immer dem Grad ihrer eigenen Komplexion entspricht. Adornos Zweckbegriff hingegen soll den konkreten Umschlag von der Form ins Inhaltliche garantieren. Auch wenn der Zweck im Rahmen der Kunst nicht im Sinne der gesellschaftlichen Funktionalisierung zu verstehen ist, sondern dieser vielmehr gegen die Gesellschaft steht, so bleibt dennoch zu beachten, dass die Form trotz allem *für etwas Anderes* steht und es stellt sich die Frage, wie dieses Andere erreicht werden kann, wenn es nicht der Form selbst entspricht.

In welcher Weise die Figur des Rätsels in der ÄSTHETISCHEN THEORIE an den Begriff der Form geknüpft ist, obwohl die Lösung jenseits der Form liegt, wird in dem an anderer Stelle bereits vorgestellten Begriff der Technik deutlich. So ist „Technik

(...) die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken, rational und begrifflos in eins. Sie erlaubt das Urteil in der Zone des Urteilslosen. Wohl komplizieren die technischen Fragen der Kunstwerke sich unendlich und sind nicht mit einem Spruch zu schlichten. Aber prinzipiell sind sie immanent entscheidbar.“⁴ Der Begriff der Technik unterstreicht hier den vorgestellten Ansatz, dass es bei der Form ausschließlich um die Frage geht, wie die Form des Kunstwerks gelingt und auf welche Weise die Operation des Formens in der Vollendung des Kunstwerks mündet. *Die Technik ist die bestimmbare Figur des Rätsels*, aber nicht zugleich auch seine Lösung. Die Technik bestimmt allein die Struktur des Rätsels, dies aber in einer Weise, die keine andere Lösungsmöglichkeit als die durch die Form erzwungene zulässt, eben weil die Struktur immanent entscheidbar, das heißt eindeutig ist.

Die Lösung des Rätsels, die im Übersteigen des Formgefüges liegt, erachtet Adorno als eine philosophische Anstrengung. Entscheidend ist hier sein Postulat, dass das Rätsel in letzter Konsequenz überhaupt nicht zu lösen sei. Die Form bleibt allein der Lösungsvorschlag des unlösbaren Rätsels der Kunst. „Die Sprache, wie sie vorphilosophisch die ästhetische Erfahrung beschreibt, sagt mit Grund, einer verstehe etwas von Kunst, nicht, er verstehe Kunst. Kennerschaft ist adäquates Verständnis der Sache und borniertes Unverständnis des Rätsels in eins, neutral zum Verhüllten. Wer bloß verständnisvoll in der Kunst sich bewegt, macht sie zu einem Selbstverständlichen, und das ist sie am letzten. Sucht einer dem Regenbogen ganz nahezukommen, so verschwindet dieser. Prototypisch dafür ist, vor den anderen Künsten, die Musik, ganz Rätsel und ganz evident zugleich. Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie der Kunst.“⁵ Die Reflexion von Kunst reicht also immer nur an die Form heran, diese ist zu dechiffrieren, ihrer Logik ist zu folgen. Am Ende aber steht grundsätzlich das unlösbare Rätsel, die begrifflich nicht fassbare Verinhaltlichung der Form, die sich letztlich in Philosophie auflöst. Im Ergebnis lässt sich dieses unlösbare Rätsel als eine rein semantische Idee betrachten und die Figur des Rätsels als der Versuch Adornos werten, die Zielsetzungen der ÄSTHETISCHEN THEORIE in der Form zu verorten.

Der Rätselcharakter des Kunstwerks bildet die Konkretisierung des Anspruchs an die Form, als Katalysator der kritischen Inhalte zu wirken. Diese kritischen Inhal-

⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 317

⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 185

te werden in erster Linie in Fragen der Erkenntnis prozessiert. „Obwohl die Kunstwerke weder begrifflich sind noch urteilen, sind sie logisch. Nichts wäre rätselhaft an ihnen, käme nicht ihre immanente Logizität dem diskursiven Denken entgegen, dessen Kriterien sie doch regelmäßig enttäuschten.“⁶ Erfahrbar ist in den Kunstwerken stets allein die Gegenseite der Weltverhältnisse. Sinn ist allein in der Sinnlosigkeit, Kommunikation allein als Nicht-Kommunikation und Harmonie allein als Dissonanz erfahrbar. Die Form des Kunstwerks verführt durch ihre Vollkommenheit und enttäuscht zugleich durch ihre Prinzipien. In diesem Zwiespalt verfangen, offenbart sich dem Betrachter das Rätsel als das Wesen der Kunstwerke. Das Rätsel manifestiert sich darin, dass die Kunstwerke das, „was objektiv in ihnen gewollt ist, (nicht) erreichen (...). Die Unbestimmtheitszone zwischen dem Unerreichbaren und dem Realisierten macht ihr Rätsel aus. Sie haben den Wahrheitsgehalt, und sie haben ihn nicht.“⁷ Die Aussage des authentischen Kunstwerks liegt außerhalb des Realisierten, sie gestaltet sich als die unerreichbare Lösung des Rätsels. Alles im Werk führt an die Wahrheit heran und dennoch wird sie nicht artikuliert. Ihr Begriff bleibt die Herausforderung an die Erkenntnis. An der Figur des Rätsels entflammt jene an anderer Stelle bereits vorgestellte Rationalität, welche die Erkenntnis des AN SICH der Elemente in sich birgt. „Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr inkommensurables. Kunstwerke sind, durch die Freiheit des Subjekts in ihnen, weniger subjektiv als die diskursive Erkenntnis. Mit untrüglichem Kompaß hat Kant sie jenem Teleologiebegriff unterstellt, dessen positiven Gebrauch er dem Verstand nicht konzidierte. Der Block indessen, der nach der Kantischen Doktrin den Menschen das An sich versperrt, prägt es in den Kunstwerken, ihrem einheimischen Reich, in dem es keine Differenz von An sich und Für uns mehr geben soll, zu Rätselfiguren: als Blockierte gerade sind Kunstwerke Bilder des Ansichseins.“⁸ Der Form des Kunstwerks ist also eine Auseinandersetzung mit den Elementen der Empirie möglich, gegen die sich die Empirie selbst versperrt und die sich als die Freilegung des AN SICH der Elemente präsentiert. Der Weg dorthin aber bleibt in letzter Konsequenz selbst rätselhaft. Weil Adorno den Umschlag von der Form ins Inhaltliche letztlich nicht plausibel entwickeln kann, installiert er den Begriff des Rätsels, um durch diesen metaphysischen Brückenschlag Fragen der Substanz und Fragen der Operation zur Dek-

⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 205

⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 194

⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 191

kung zu bringen. „Am Ende lebt im Rätselcharakter, durch den Kunst dem fraglosen Dasein der Aktionsobjekte am schroffsten sich entgegensetzt, deren eigenes Rätsel fort. Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung.“⁹ Zwar bleibt für Adorno das Rätsel letztlich unlösbar, dies jedoch allein auf der Ebene der Kunst. Die Unlösbarkeit des Rätsels des Kunstwerks eröffnet sich in Gestalt des Rätsels, das die Gesamtheit der Weltverhältnisse betrifft. Die Kunst bleibt ein Rätsel, weil letztlich alles am Dasein ein Rätsel ist. Diese Denkfigur lässt sich hin zu der Frage übersteigen, wie der Rätselcharakter des Begriffs des Rätsels selbst zu lösen ist. Es stellt sich die Frage, inwieweit eine Theorie haltbar ist, deren begriffliches Design mit schlichten Gegebenheiten operiert.

Die Spannung des Rätselcharakters des Kunstwerks entlädt sich in der Erfahrung des Rätsels. Entscheidend ist hier, dass sich diese Erfahrung nicht im Erfahrungswert selbst erschöpft, sondern der begrifflichen Erklärung bedarf. „Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes andere sich abgewöhnt, *mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen* (Hervorhebung der Verfasserin). Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen. A priori bringt sie die Menschen zum Staunen.“¹⁰ Es ist an anderer Stelle bereits gesagt worden, dass ein wesentliches Ziel Adornos in der Offenbarung des FREMDEN liegt. Dieses Fremde nun findet sich im Rätselcharakter des Kunstwerks, bzw. bildet es den Erfahrungswert des nicht fassbaren Prozesses der Verinhaltlichung der Form. Im Rätselcharakter des Kunstwerks findet die Frage nach dem nicht lösbaren Rätsel der Welt ihre Wiederbelebung. Das Rätsel der Welt erwacht in der Erfahrung des Fremden aus der Narkose der kategorialen Bestimmungen der Empirie. Das Rätsel des Kunstwerks ist aber letztlich nur schmerzlich erfahrbar, nicht zugleich auch lösbar, bzw. heißt „das Rätsel lösen (...) soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen. Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber *zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch* (Hervorhebung der Verfasserin), welche die Erfahrung reflektiert.“¹¹ Dieser

⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 191

¹⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 191

¹¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 185

Aspekt ist von entscheidender Bedeutung, denn es manifestiert sich hier ein Wiedereintritt der ÄSTHETISCHEN THEORIE in sich selbst. Liefert Adorno zunächst ein theoretisches Instrumentarium zum Verständnis der Produktion und Rezeption der Kunst und das heißt im Ergebnis, zum Verständnis des Gehalts der Kunst, so postuliert er hier in einem zweiten Schritt, dass die Erfahrung des Rätsels der Kunst unabdingbar für ein Verständnis der Kunst ist, dass es aber der theoretischen Reflexion bedarf, um erkennen zu können, was es mit dieser Erfahrung auf sich hat. Die ÄSTHETISCHE THEORIE ist hier keine Theorie des Kunstwerks, sondern das Kunstwerk ein Vehikel zur Einlösung übergeordneter theoretischer Ansprüche. Im Stil einer self-fulfilling prophecy versorgt sich die ÄSTHETISCHE THEORIE hier selbst mit Anschlussmöglichkeiten. „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.“¹² Die Auflösung der Rätsels mündet in der Frage nach der Wahrheit, zu verstehen als die Frage nach der Wahrheit des Plans der Weltverhältnisse. Man kann sagen, dass Adorno mit der Figur des Rätsels das Kunstwerk seiner eigenen Theorie opfert. Das Kunstwerk dient ihm letztlich als Übergangsobjekt. Auch wenn die Kunst im Zentrum der ÄSTHETISCHEN THEORIE steht, handelt die ÄSTHETISCHEN THEORIE dennoch in erster Linie von sich selbst.

Nichtidentisches und Nichtseiendes als Negativ-Versionen der Welt

Die Negation der Welt durch die strukturellen Formprinzipien des Dissonanten und der Nicht-Kommunikation geht auf semantischer Ebene mit der Freilegung von Negativ-Versionen der Welt einher. Diese versorgen die konkrete Erfahrung der Formprinzipien in Gestalt der Erfahrung des Schmerzes mit dem kritischen Ansatz der ÄSTHETISCHEN THEORIE. Es handelt sich hierbei um das NICHTIDENTISCHE und das NICHTSEIENDE.

¹²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 193

Das Nichtidentische

Das Nichtidentische gestaltet sich als eine Entität, deren Immanenz im Kunstwerk Adorno mit der Einführung einer weiteren Paradoxie gewährleistet. Diese Paradoxie besteht in der Einübung des „Münchhausenkunststücks einer Identifikation des Nichtidentischen.“¹³ In diesem Akt des *Münchhausenkunststücks* zeigt sich das Bestreben Adornos, das Nichtidentische einerseits strukturell im Kunstwerk zu verankern, es aber andererseits als eine vom Kunstwerk losgelöste Größe zu präsentieren. Auch im Programm des Begriffs des Nichtidentischen vollzieht sich der Umschlag der Form ins Inhaltliche aus deren eigener Struktur heraus. Der zentrale Ansatz Adornos in diesem Zusammenhang ist, dass ein Erreichen des Nichtidentischen durch die Form letztlich unmöglich ist, denn „wäre bruchlose und gewaltlose Einheit der Form und des Geformten gelungen, wie sie in der Idee von Form liegt, so wäre jene Identität des Identischen und Nichtidentischen verwirklicht, vor deren Unrealisierbarkeit doch das Kunstwerk ins Imaginäre der bloß fürsichseienden Identität sich vermauert.“¹⁴ Adorno postuliert das Nichtidentische also als eine von der Form letztlich nicht zu realisierende Größe. Die Form kann auf das Nichtidentische lediglich hinarbeiten, es aber zu keinem Zeitpunkt voll und ganz entfalten. Wäre dies möglich, käme es zur *Identität des Identischen und Nichtidentischen* und das hieße, die Struktur der Form fiel mit der Aussage des *authentischen Werkes* zusammen, die Welt höbe sich in Kunst auf und die ÄSTHETISCHE THEORIE käme am Punkt der Erfüllung ihrer Vorgaben zum Stillstand. Das Paradox des *Münchhausenkunststücks* besteht nun darin, dass gerade die nicht zu erfüllende theoretische Zielsetzung als Garant der Gültigkeit der ÄSTHETISCHEN THEORIE dient. Zentrum dieses Paradoxes ist erneut die Form. Und wie im Fall des Rätsels lässt sich auch das Paradox des *Münchhausenkunststücks* mittels der Frage nach dem Zusammenhang von Substanz und Operation entwirren.

Der Begriff des Nichtidentischen entbehrt in der ÄSTHETISCHEN THEORIE einer genauen Definition. Eher gestaltet sich das Nichtidentische als Negativ der Weltverhältnisse. So heißt es bei Adorno: „Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst, die in der empirischen Wirklichkeit gewalttätig allen Gegenständen als die mit dem Subjekt aufgezwungen und dadurch versäumt wird. Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang

¹³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 41

¹⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 219

in der Realität unterdrückt. Nur vermöge der Trennung von der empirischen Realität, die der Kunst gestattet, nach ihrem Bedürfnis das Verhältnis von Ganzem und Teilen zu modeln, wird das Kunstwerk zum Sein zweiter Potenz. Kunstwerke sind Nachbilder des empirisch Lebendigen, soweit sie diesem zukommen lassen, was ihnen draußen verweigert wird, und dadurch von dem befreien, wozu ihre dinghaft-auswendige Erfahrung sie zurechtet.“¹⁵ Das Nichtidentische lässt sich als Verweis auf all jene Momente verstehen, die den Elementen durch die kategorialen Identifikationen der empirischen Realität verwehrt werden. Das Kunstwerk steht dem Nichtidentischen bei, indem es das AN SICH der Elemente freilegt und die Elemente FÜR SICH stehen lässt. Weiter heißt es: „Kunstwerke synthetisieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.“¹⁶ Im Kunstwerk offenbart sich als Momentaufnahme das AN SICH der Einzelheit. In keinen übergreifenden und ganzheitlichen Entwurf gebettet, präsentiert sich jedes Element einzig seinem spezifischen Wesen nach. Entgegen der kategorialen Identifikationen der Empirie gestaltet sich die Formstruktur als prozessual und flüchtig.

Das im Begriff des Nichtidentischen liegende Paradox besteht nun darin, dass die Form die Setzung des Nichtidentischen vornimmt, dieses Nichtidentische jedoch wiederum der Form nicht entsprechen darf, eben weil es sich nach Adorno um eine Größe handelt, die an die Substanz der Dinge heranrührt und vom Kunstwerk selbst nicht eingeholt werden kann. Im Kontext des Begriffs der Neuheit heißt es hierzu: „Das Neue ist, aus Not, ein Gewolltes, als das Andere aber wäre es das nicht Gewollte.“¹⁷ Die Anstrengung der Formung, die jedes Kunstwerk unternehmen muss, mündet niemals in dem, was die ÄSTHETISCHE THEORIE als den wahren Gehalt des Kunstwerks wertet. Der Gehalt, um den es Adorno geht, ist *das Andere*, das *nicht Gewollte*, und dieses *nicht Gewollte* ist durch die Form nicht zu erreichen, eben weil die Form stets ein Gewolltes ist. Da sich *das Andere*, das *nicht Gewollte* aus der Struktur der Form nicht ableiten lässt, bleibt zu fragen, was dieses *Andere* und *nicht Gewollte* konkret sein soll. Es handelt sich hierbei wieder um eine Wesensfrage. Und die Paradoxie des *Münchhausenkunststücks* gestaltet sich wie im Fall des Rätsels auch hier als die Unlösbarkeit von Fragen der Substanz durch Operationen. Bei dem Begriff des Nichtidentischen han-

¹⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 14

¹⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 263

¹⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 41

delt es sich um eine reine semantische Größe, die jedoch an die Operationen der Form geknüpft wird, welche eben dadurch ein *Münchhausenkunststück* zu leisten hat. Die sich aus der Paradoxie ergebende der Uneinholbarkeit der theoretischen Zielsetzungen durch die Form, lässt das Kunstwerk hier erneut zum Vehikel zur Einlösung des Theorieanspruchs werden.

Das Nichtseiende

Ein weiteres Negativ der Weltverhältnisse liegt als anderer Aspekt der Verinhaltlichung der Form im Programm des NICHTSEIENDEN. Auch hier vollzieht sich der Umschlag ins Inhaltliche im Paradox der Verknüpfung von Semantik und Struktur. Eng verbunden mit dem Nichtseienden sind die Begriffe SCHEIN, GEIST und WAHRHEIT, jene Begriffe also, die in der Struktur der Form gründen und dennoch von dieser nicht eingeholt werden können. Der Begriff des Nichtseienden macht die Selbstnegation des Kunstwerks als notwendige Operation für ein Funktionieren des Begriffsapparats der ÄSTHETISCHEN THEORIE besonders deutlich.

„Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß. Ihrer bloßen Form nach verspricht sie, was nicht ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, daß es, weil es erscheint, auch möglich sein muß.“¹⁸ Das Nichtseiende gestaltet sich als das, was die Kunst verspricht, aber nicht einlösen kann. Der Gehalt des Kunstwerks findet sich erneut jenseits der Struktur der Form im semantischen Gefüge der ÄSTHETISCHEN THEORIE. Dennoch wird auch hier an der Struktur der Form festgehalten, eben weil in der Objektivation, die die Form hervorbringt, der Garant dafür liegt, dass das, was das Kunstwerk durch seine Form verspricht, auch möglich sein muss. „Kein daseiendes, erscheinendes Kunstwerk ist des Nichtidentischen positiv mächtig.“¹⁹ Dieser Ansatz Adornos lässt die Frage zu, wie anders, wenn nicht als semantisches Konstrukt, das Nichtidentische gedacht werden kann, wenn die Form des Kunstwerks nicht nur die Negation der empirischen Welt zu leisten hat, sondern zudem die Negation seiner selbst. Die Form des Kunstwerks hat das Negativ einer Größe zu sein, deren Existenz sich allein als Postulat der ÄSTHETISCHEN THEORIE verstehen lässt. Es handelt sich auf Theorieebene hier um eine Vermengung von Fragen der Struktur mit der Fragen der Semantik. Auch der Begriff des Nichtseienden macht deutlich, dass das Kunstwerk in der ÄSTHETISCHEN

¹⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 128

¹⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 204

THEORIE als Vehikel zur Einlösung des Theorieanspruchs dient. So heißt es: „Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.“²⁰ Die Form des Kunstwerks in der Gestalt der Verwirklichung von Dissonanz, Nicht-Kommunikation und Demontage als Negation der empirischen Welt bildet den Katalysator der Freilegung eines, wenn auch utopischen, positiven Weltverhältnisses. Die Negation der Form schlägt um ins Positiv des Begriffs, dies jedoch nur - und das ist entscheidend - auf Grund der Vorgaben der Theorie selbst, denn die Form des Kunstwerks findet ihre Vollendung letztlich allein in ihrem Gelingen.

„Die Kunstwerke haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion nötigen, woher sie, Figuren des Seienden und unfähig, Nichtseiendes ins Dasein zu zitieren, dessen überwältigendes Bild werden könnten, wäre nicht doch das Nichtseiende an sich selber.“²¹ An dieser Stelle zeigt sich, dass Adorno jene begrifflichen Größen, die in der Analyse als Semantik qualifiziert werden, nicht als rein theoretische Entwürfe versteht, sondern als Entitäten, die *an sich* existieren und demnach substantieller Art sind. Als Negativ der empirischen Welt spiegelt sich in der Negation des Kunstwerks das *überwältigende Bild* eines Nichtseienden, das jedoch in die Utopie eines letztlich doch *an sich Seienden* gebettet ist. „Weil jenes Nichtseiende an ihnen, um dessentwillen sie existieren, vermöge der ästhetischen Realisierung zu einem wie immer auch gebrochenen Dasein gelangt,“²² werden die Kunstwerke zur reinen Erscheinung; „Schein sind die Kunstwerke dadurch, daß sie dem, was sie selbst nicht sein können, zu einer Art von zweitem, modifiziertem Dasein verhelfen.“²³ Im Begriff des Scheins wird die Diskrepanz von Form und Begriff erneut deutlich. Der Schein dient hier als der Lösungsvorschlag, gegen die banausische Teilung der Kunst in Form und Inhalt auf deren Einheit zu bestehen und zugleich gegen die sentimentale Ansicht von ihrer Indifferenz im Kunstwerk darauf zu bestehen, dass ihre Differenz in der Vermittlung zugleich überdauert.

²⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 200

²¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 129

²²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 167

²³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 167

Der Begriff der Utopie

Wie im Fall des RÄTSELS, der NICHTIDENTITÄT und des NICHTSEIENDEN verankert Adorno auch im Begriff der UTOPIE die kritischen Zielsetzungen seiner Theorie. Im Fall der Utopie betreffen diese vor allem die Dialektik von Kunstwerk und Empirie. So lässt „anders als negativ (...) das Konkrete auch von den Kunstwerken kaum sich nennen. Nur noch durch die Unvertauschbarkeit seiner eigenen Existenz, durch kein Besonderes als Inhalt suspendiert das Kunstwerk die empirische Realität als abstrakten und universalen Funktionszusammenhang. Utopie ist jedes Kunstwerk, soweit es durch seine Form antezipiert, was endlich es selber wäre.“²⁴ Die Form des Kunstwerks steht mit der eindeutigen Zuordnung ihrer Elemente im Gegensatz zu den austauschbaren Funktionszusammenhängen der empirischen Welt und bildet in dieser Konkretion die Negation derselben. Wie im Fall der bereits vorgestellten semantischen Entwürfe, schließt das Kunstwerk nicht mit eben dieser Negation ab, sondern die vollständige Entfaltung findet sich erst im Übergang zu Adornos Zielsetzungen, der Vollendung des Kunstwerk in dem, *was endlich es selber wäre*, eine Größe, die der Form letztlich nicht mehr bedarf. Dieses ruhen im Nichtidentischen und Nichtseienden, diese Lösung des Rätsels bleibt jedoch letztlich Utopie. Das Kunstwerk aber zeugt von ihrer Möglichkeit, eben weil die Form in ihrer dialektischen Auseinandersetzung mit der Empirie diese Utopie negativ zur Erscheinung bringt. „Indem Kunst den Bann der Realität wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie zugleich tendenziell sich von ihm. (...) Der Bann, den die Kunst durch Einheit um die membra disiecta der Realität legt, ist dieser entlehnt und verwandelt sie in die negative Erscheinung der Utopie. Daß Kunstwerke vermöge ihrer Organisation mehr sind nicht nur als das Organisierte sondern auch als das Organisationsprinzip (...) ist ihre geistige Bestimmung. Als erkannt wird sie zum Gehalt.“²⁵ Die geistige Bestimmung als das Gewähr werden der Utopie ist der Gehalt des Kunstwerks. Auch hier wird die Struktur, also die *Organisation* und das *Organisationsprinzip* des Kunstwerks an einen semantischen Überbau geknüpft und die Möglichkeit suggeriert, von Operationen auf Substanzen schließen zu können. Denn auch der Begriff der Utopie lässt sich als die Zusammenfassung all dessen lesen, das in seinem *An sich sein* in Frieden und Versöhnung mündet.

²⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 203

²⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 196

Jegliches Bestreben der Kunst, durch die Einführung künstlerisch neuer Mittel oder eine thematisch neue Auseinandersetzungen mit der Empirie in eine neue Dimension des Umgangs mit der Welt zu gelangen oder eine Einlösung der Utopie zu erreichen schlägt fehl, denn „das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende. (...) So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie.“²⁶ Der Gehalt der Utopie kann einzig und allein aus der Negation des Bestehenden heraus gewonnen werden; die Kunst bleibt dem Bestehenden stets hörig. Die Kunst hat sich als Utopie gegen den Funktionszusammenhang zu behaupten, darf aber zugleich nicht in der Hoffnungslosigkeit eines rein utopischen Entwurfes enden, sondern muss ein Verständnis der Utopie als die Möglichkeit ihrer Verwirklichung immer auch mitführen. Diese Verwirklichung findet sich jedoch niemals im Neuen, vielmehr läge das Neue in der Überwindung jeglichen empirischen Bezugs und in der Auflösung der Kunst, die am Ende der Verwirklichung der Utopie stünde.

Wie bereits gesagt, ist der Begriff der Utopie eng mit dem der Form des Kunstwerks verbunden. Es versammeln sich zum Bild der Utopie „all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen (...). Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, (...) darin die reale Möglichkeit von Utopie (...) auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint. In deren Bild - keinem Abbild, sondern Chiffren ihres Potentials - tritt der magische Zug der fernsten Vorzeit von Kunst unterm totalen Bann wieder hervor; als wollte sie die Katastrophe durch ihr Bild beschwörend verhindern.“²⁷ Die Form des Kunstwerks stellt sich dar *als Chiffre des Potentials der Kunst*. Die Form des Kunstwerks verbindet die *unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung* und das *Festhalten an der Versöhnung*. Sie vereinigt in sich also die Extreme zweier Weltverhältnisse. Sie enthält sowohl die

²⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 55

²⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 55 f.

totale Katastrophe, als auch den Blick auf die Möglichkeit der Versöhnung. In der Form entlädt sich der *magische Zug der fernsten Vorzeit*, die Katastrophe beschwörend verhindern zu können. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass der Blick auf die Utopie nur durch die Negation hindurch zu gewinnen ist. Das heißt, die Form des Kunstwerks zeugt durch das Abstoßende und Abscheuliche von der Realität der empirischen Welt, die Form ist also immer auch ein Positiv der Empirie. Durch den formimmanenten Prozess der Negation aber wird dieses Bild der Realität durchbrochen und mündet schließlich im Bild der Utopie. Auch hier wird deutlich, im Begriff der Form hat sich stets die gleichzeitige Umsetzung von strukturellen und semantischen Aspekten zu vollziehen.

Die Idee von Versöhnung

Die VERSÖHNUNG bildet den semantischen Überbau der Demontage-Prozesse der Form. Und ähnlich wie im Fall der Utopie findet auch im Begriff der Versöhnung die Verankerung der kritischen Zielsetzungen der ÄSTHETISCHEN THEORIE in der Form statt. Das heißt, ein weiteres Detail der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form vollzieht ihren Umschlag ins Inhaltliche.

„Das Ideologische, Affirmative am Begriff des gelungenen Kunstwerks hat sein Korrektiv daran, daß es keine vollkommenen Werke gibt. Existierten sie, so wäre tatsächlich die Versöhnung inmitten des Unversöhnten möglich, dessen Stand die Kunst angehört. In ihnen höbe Kunst ihren eigenen Begriff auf: die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen; beide Momente hat das Fragment. Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht.“²⁸ Gerade das Fragmentarische an der Form zeugt von der Gültigkeit des Gehaltes der Kunst, als der ihr innewohnenden Idee der Versöhnung. Die Selbstnegation des Kunstwerks durch ihr Fragmentarisches deutet auf die Vollkommenheit eines Kunstwerks hin, das in seiner Realisierung den Begriff der Kunst aufhöbe. In dem Maße, in dem die Form das Unvereinbare in sich aufnimmt, ist sie Repräsentant und Zeuge einer anderen Welt. „Das Schöne in

²⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 283

der Kunst ist der Schein des real Friedlichen. Dem neigt noch die unterdrückende Gewalt der Form sich zu in der Vereinigung des Feindlichen und Auseinanderstrebenden.“²⁹ Die Form des Kunstwerks steht auch hier für etwas ein, das sie selber nicht ist. Die Form leistet im Zuge des Prozesses der Limitation den Zusammenschluß des Divergenten und steht damit für einen von ihr selbst unerreichbaren Zustand, in dem jedes Element des Werkes im *real Friedlichen* zu sich selber kommt. „Die Aporie der Kunst, zwischen der Regression auf buchstäbliche Magie, oder der Zession des mimetischen Impulses an dinghafte Rationalität, schreibt ihr das Bewegungsgesetz vor; nicht ist sie wegzuräumen. Die Tiefe des Prozesses, der ein jegliches Kunstwerk ist, wird gegraben von der Unversöhnlichkeit jener Momente; sie ist zur Idee der Kunst, als des Bildes von Versöhnung hinzuzudenken. Nur weil emphatisch kein Kunstwerk gelingen kann, werden ihre Kräfte frei; nur dadurch blickt sie auf Versöhnung. Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen.“³⁰ Auch hier wird erneut deutlich, dass die Idee der Kunst im Überschreiten ihrer selbst liegt. Das Bild von Versöhnung gründet in der Tiefe eines Prozesses, der auf paradoxe Weise die Form des Kunstwerks an semantische Inhalte knüpft. *Kunst ist Rationalität, welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen*, das heißt, Kunst ist eine Rationalität, die einen Wiedereintritt in sich selbst erfährt, um die Kritik an sich selbst entfalten zu können. Diese Form von Selbstreferentialität lässt sich auf Ebene der in den vorangegangenen Kapitel vorgestellten Zwei-Seiten-Form sinnvoll nutzen, jedoch bleibt fraglich, wie dieses re-entry logisch einwandfrei funktionieren soll, wenn es sich bei der Rationalität um eine Qualität handelt, die ihre Bestimmung allein als Begriff der ÄSTHETISCHEN THEORIE erfährt und unabhängig von den Formungsprozessen und deren entsprechender Selbstreferentialität behandelt wird. Die Vervollkommnung von Rationalität als ein Teil der Versöhnung liegt außerhalb des Werkes. Die Versöhnung bleibt als Idee und Bild die unerreichbare Folie, auf der die Formung der unversöhnlichen Momente vonstatten geht. Es lässt sich sagen, dass es in der ÄSTHETISCHEN THEORIE zwar eine vollkommene Form gibt, nicht jedoch ein vollkommenes Kunstwerk. Der Gehalt des Kunstwerks erreicht niemals die ihm zugrunde liegende Idee. Es ist jedoch fraglich, ob eine derartige Unterscheidung von Form und Kunstwerk haltbar ist.

²⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 383

³⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 87

„Wahr ist Kunst, soweit das aus ihr Redende und sie selber zwiespältig, unversöhnt ist, aber diese Wahrheit wird ihr zuteil, wenn sie das Gespaltene synthetisiert und dadurch erst in seiner Unversöhnlichkeit bestimmt. Paradox hat sie das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen.“³¹ Auch hier wird deutlich, dass der Gehalt des Kunstwerks mit dem, was die Form des Kunstwerks erreicht, nicht identisch ist. Und gerade die Tatsache, dass *das aus ihr Redende* der Kunst, also der Blick auf Versöhnung und Utopie mit ihrer Erscheinung, also ihrer Form divergiert, wird von Adorno als Garant für den Wahrheitsanspruch der Kunst genutzt. Gerade der Riss, der Gehalt und Form von einander trennt, ist der Beweis für die Gültigkeit des theoretischen Anspruchs.

„Der innerste Widerspruch der Kunstwerke, der bedrohlichste und fruchtbarste, ist, daß sie unversöhnlich sind durch Versöhnung, während doch ihre konstitutive Unversöhnlichkeit auch ihnen selbst Versöhnung abschneidet.“³² Es stellt sich die Frage, ob dieser Widerspruch tatsächlich aus den Kunstwerken selbst resultiert oder nicht eher in der Differenz von Struktur und Semantik zu suchen ist. Die dialektische Auseinandersetzung mit den Elementen der Empirie auf der Ebene der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form, die als konstitutive Gebrochenheit des Kunstwerks in Formen der Dissonanz und des Fragmentarischen mündet, wird als eine Unversöhnlichkeit klassifiziert, die dem Kunstwerk den Weg in die Versöhnung abschneidet. Der kritische Anspruch der ÄSTHETISCHEN THEORIE opfert hier erneut seinen eigenen Gestand und zwar in dem Maße, dass nach der Einlösung sämtlicher theoretischer Forderungen allein ein begriffliches Instrumentarium zurückbleibt, das jeglichem weltlichen Bezug entbehrt.

Das Postulat der Wahrheit und der Begriff des Geistes

Kunst ist geistigen Wesens.³³ Diese Grundlegung überspannt als semantisches Firmament die Kunst und ist zugleich konkreter Anknüpfungspunkt für verschiedene Wahrheitsansprüche im Kunstwerk selbst. Das heißt, der rein semantische Entwurf des Geistes übt sich werkbildend auf das Kunstwerk aus - Adorno vollzieht auch hier den Kurzschluss von Fragen der Substanz mit solchen von

³¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 251

³²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 283

³³vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 165

Operationen. „Dem Geist selber, als einem von seinem Anderen Getrennten, ihm gegenüber sich Verselbständigenden und in solchem Fürsichsein Ungreifbaren, eignet ein Scheinhaftes; aller Geist (...) hat in sich den Aspekt, ein Nichtseiendes, Abstraktes zum Seienden zu erheben. (...) Kunst macht auf die Scheinhaftigkeit des Geistes als eines Wesens sui generis die Probe, indem sie den Anspruch des Geistes, Seiendes zu sein, beim Wort nimmt und ihn als Seiendes vor Augen stellt. Das, viel mehr als die Nachahmung der Sinnenwelt durch das ästhetisch Sinnliche, auf welche die Kunst verzichten lernte, nötigt sie zum Schein. Geist indessen ist nicht nur Schein sondern auch Wahrheit, er ist nicht nur der Trug eines Ansichseienden sondern ebenso die Negation alles falschen Ansichseins. Das Moment seines Nichtseins und seiner Negativität tritt in die Kunstwerke ein, die ja den Geist nicht unmittelbar versinnlichen, dingfest machen, sondern allein durchs Verhältnis ihrer sinnlichen Elemente zueinander Geist werden. Deshalb ist der Scheincharakter der Kunst zugleich ihre Methexis an der Wahrheit.“³⁴ Der Wahrheitsanspruch der Kunst findet seine Manifestation in unterschiedlichen Modalitäten, die allesamt auf den Geist rekurrieren. Der Geist bestimmt einen Teil der Formdynamik, die Unerreichbarkeit des Geistes bestimmt den Scheincharakter des Kunstwerks und der Geist garantiert dem Kunstwerk die Hervorbringung einer neuen Qualität von Objektivität. An diese lässt sich das gesellschaftskritische Programm anknüpfen. Bezogen auf die Form heißt es: „Die Wahrheit der Kunstwerke haftet daran, ob es ihnen gelingt, das mit dem Begriff nicht Identische, nach dessen Maß Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren. Ihre Zweckmäßigkeit bedarf des Unzweckmäßigen. Dadurch gerät in ihre eigene Konsequenz ein Illusorisches hinein; Schein ist noch ihre Logik. Ihre Zweckmäßigkeit muß durch ihr Anderes sich suspendieren, um zu bestehen.“³⁵ Obwohl an die Form gebunden, liegt der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks jenseits der Form, die sich, um dem Wahrheitsanspruch der ÄSTHETISCHEN THEORIE gerecht zu werden, selbst zu übersteigen hat. Das NICHTIDENTISCHE und das ILLUSORISCHE sind Zeugnisse und negative Blue Prints der Wahrhaftigkeit des Geistes. Das bedeutet, die Wahrheit eines jeden Vollzugs von Form liegt jenseits eben dieses Vollzugs.

Die Logik der Technik ist „der Weg in die ästhetische Wahrheit.“³⁶ Und diese Logik vollzieht sich in den zahlreichen kunstwerkimmanenten Prozessen der Form. In der Dynamik der dialektischen Prozesse, der Kommunikation durch Nicht-

³⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 165

³⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 155

³⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 420

Kommunikation etc., werden die unerreichbaren Größen des Gehalts der Kunst generiert. „Das Gewordensein von Kunst verweist ihren Begriff auf das, was sie nicht enthält. (...) Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was nicht ist. Das spezifisch Kunsthafte an ihr ist aus ihrem Anderen: inhaltlich abzuleiten; (...). Sie spezifiziert sich an dem, wodurch sie von dem sich scheidet, woraus sie wurde; ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz. Sie ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Prozeß damit. Axiomatisch ist für eine umorientierte Ästhetik die vom späten Nietzsche gegen die traditionelle Philosophie entwickelte Erkenntnis, daß auch das Gewordene wahr sein kann. Die traditionelle, von ihm demolierte Ansicht wäre auf den Kopf zu stellen: Wahrheit ist einzig als Gewordenes.“³⁷ Die Wahrheit des Kunstwerks ist eine Größe, deren Bezug zum Kunstwerk allein in ihrer Andersheit besteht. Die Wahrheit der Kunst liegt darin, dass das Kunstwerk sie letztlich nicht enthält. Das Bewegungsgesetz der Kunst folgt der Unerreichbarkeit der Wahrheit und genau dieses Prinzip dient als Garant des Wahrheitsanspruches der Kunst. In der Qualifizierung des Kunstwerks als konstitutiv unzulänglich³⁸ liegt geradezu die Qualifizierung des Kunstwerks als Katalysator der Wahrheit. Die Entwertung der Kunst dient als Beweis für die Existenz dieser letzten Wahrheit. Bezogen auf das Theoriedesign zeigt sich auch hier, dass Adorno das Kunstwerk als Übergangsobjekt für die eigentlichen Annahmen und Ziele der ÄSTHETISCHEN THEORIE benutzt. Die innovative Bestimmung der Struktur der Form ist gebettet in das semantische Korsett einer Ideenwelt, die sich die Aufdeckung letzter Wahrheiten zur Aufgabe gemacht hat.

Der Wahrheitsanspruch des Kunstwerks findet seinen Niederschlag im Durchbruch der Welt hin zur Objektivation eines Zustands, in dem die Offenbarung des Geistes liegt. „Geist, Element des Lebens von Kunst, ist verbunden ihrem Wahrheitsgehalt, ohne damit zu koinzidieren. Der Geist von Werken kann die Unwahrheit sein. Denn der Wahrheitsgehalt postuliert als seine Substanz ein Wirkliches, und kein Geist ist ein Wirkliches unmittelbar. Rücksichtsloser stets determiniert er die Kunstwerke und reißt alles bloß Sinnliche, Tatsächliche daran in seinen Bereich. Dadurch werden sie säkularer, feindlicher der Mythologie, der Illusion einer Wirklichkeit von Geist, auch der ihres eigenen. Damit zehren die radikal geistig vermittelten Kunstwerke an sich selber. In der bestimmten Negation der Wirk-

³⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 12

³⁸vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 194

lichkeit des Geistes jedoch bleiben sie auf ihn bezogen: sie spiegeln ihn nicht vor, aber die Kraft, die sie gegen ihn mobilisieren, ist seine Allgegenwart. Keine andere Gestalt des Geistes ist heute vorzustellen; Kunst bietet ihren Prototyp.“³⁹ Adorno postuliert einen *Prototyp der Gestalt des Geistes*. Zu beachten ist, dass dieser Prototyp durch die Selbstnegation der Kunst mit negativem Vorzeichen versehen ist. Adorno qualifiziert das Kunstwerk also als ein rein negatives Objekt. Und zwar als das *einzigste* Objekt, das der Negation mächtig ist. Als negatives Objekt setzt der Prototyp der Gestalt des Geistes, folgt man der technischen Ausrichtung der lexikalischen Bestimmung des Begriffs, alle bisher angewandten Verfahren außer Kraft. Und im Fall der ÄSTHETISCHEN THEORIE sind dies die Modi der Subjektivität. „Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein.“⁴⁰ Und weiter: „Die subjektive Erfahrung wider das Ich ist ein Moment der objektiven Wahrheit von Kunst.“⁴¹ Das Kunstwerk setzt die kategorialen Bestimmungen der Empirie außer Kraft und konfrontiert in der Heftigkeit der negativen Erscheinung den Einzelnen mit der wahrhaften Größe des Geistes. Durch die Formprinzipien der Sinnlosigkeit, der Demontage und der Nicht-Kommunikation werden die Ich-bezogenen Leistungen der Subjektivität zerschlagen und ad absurdum geführt. In diesem Schock eröffnet sich nach Adorno die Erfahrung der Wahrheit der Kunst. Die Demontage der subjektiven Ich-Bezüge mündet im subjektiven Erleben einer übergeordneten Objektivität. „Darum entfalten sich die Werke, außer durch Interpretation und Kritik, auch durch Rettung: sie zielt auf die Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung. Große Kunstwerke können nicht lügen. Noch wo ihr Gehalt Schein ist, hat er als notwendiger eine Wahrheit, für welche die Kunstwerke zeugen; unwahr sind nur die mißlungenen.“⁴² Wieder kommt alles zunächst auf die Form an. Diese muss gelingen, will das Kunstwerk die Wahrheit der Kunst transportieren. Diese Wahrheit der ästhetischen Erscheinung aber offenbart sich eine als Objektivität, vor deren Hintergrund sich die Form des Kunstwerks als unzulänglich erweist. Wieder liefert Adorno hier ein Erklärungsmodell, dessen Geltungsanspruch der Dynamik einer Paradoxie entspringt - die Struktur des Werks bestimmt den Wahrheitsgrad der Objektivität, um an dieser zugrunde zu gehen. Dieser Geltungsanspruch aber bildet

³⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 136

⁴⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 363

⁴¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 365

⁴²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 196

das Schlüsselmoment von Ästhetik überhaupt. So ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke „allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.“⁴³ Die ÄSTHETISCHE THEORIE bleibt ein Spiel rein semantischer Größen. Der Begriff der Form erweist sich in diesem Spiel als eine Spielfigur, die nicht als eine Größe im Spiel auftritt, sondern als Beleg der Spielregel. Und das bedeutet: Stagnation des Spiels.

Neben der Offenbarung des Geistes gründet im Modell der Objektivation der kritische Ansatz der ÄSTHETISCHEN THEORIE. Diese Kritik bewegt sich außerhalb des Werkes. Sie ist keine Größe, die etwa mittels der künstlerischen Produktion ins Werk hineingegeben werden kann, sondern sie durchschlägt die Empirie einzig als Manifestation der Objektivation. „Die Differenz von Wahrheit und Intention in den Kunstwerken wird dem kritischen Bewußtsein kommensurabel, wo die Intention ihrerseits dem Unwahren, meist jenen ewigen Wahrheiten gilt, in denen bloß der Mythos sich wiederholt.“⁴⁴ Die Wahrheit des Werkes kann durch die künstlerische Produktion nicht eingeholt werden. Aber obwohl dem subjektiven Schaffensprozess enthoben, wirkt sie dennoch geschichtlich und gesellschaftlich. „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, als Negation ihres Daseins, ist durch sie vermittelt, aber sie teilen ihn nicht wie immer auch mit. Wodurch er mehr ist als von ihnen gesetzt, ist ihre Methexis an der Geschichte und die bestimmte Kritik, die sie durch ihre Gestalt daran üben. Was Geschichte ist an den Werken, ist nicht gemacht, und Geschichte erst befreit es von bloßer Setzung oder Herstellung: der Wahrheitsgehalt ist nicht außer der Geschichte sondern deren Kristallisation in den Werken. Ihr nicht gesetzter Wahrheitsgehalt darf ihr Name heißen.“⁴⁵ Am Wahrheitsgehalt des Kunstwerks wird also ein Geschichtsbegriff jenseits der empirischen Kategorien ablesbar. Als ihre Kristallisation in den Werken zeugt die Geschichte von der Wahrhaftigkeit der begrifflichen Größen von Geist, Wahrheit, Absolutem etc.. Durch die Installation des Geschichtsbegriff werden die Zielsetzungen und Ansätze der ÄSTHETISCHEN THEORIE mit einer Art von *Machbarkeit* qualifiziert, denn der den Kunstwerken inhärente Geschichtsbegriff ist teleologisch angelegt. Das heißt, erfüllte sich dieser Geschichtsbegriff, so ließe er die überkommenen und falschen Kategorien der verblendeten Empirie hinter sich und würde in einer neuen Form menschlichen Daseins münden, im Fall dessen alles an die *rechte Stelle* käme. Machbarkeit bedeutet aber nicht auch zugleich auch Er-

⁴³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 193

⁴⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 195

⁴⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 200

reichbarkeit. Und wie nicht anders zu erwarten, entwindet sich der geschichtliche Telos einem konkreten Zugriff. „Die geschichtliche Entfaltung der Werke durch Kritik und die philosophische ihres Wahrheitsgehalts stehen in Wechselwirkung. Theorie der Kunst darf nicht jenseitig sein, sondern muß ihren Bewegungsgesetzen sich überlassen, gegen deren Bewußtsein die Kunstwerke hermetisch sich abdichten. Enigmatisch sind die Kunstwerke als Physiognomik eines objektiven Geistes, der niemals im Augenblick seines Erscheinens sich durchsichtig ist.“⁴⁶ Der objektive Geist der Kunst ist sich selbst nicht durchsichtig, Wahrheitsgehalt und geschichtlicher Telos aber werden aus ihm heraus abgeleitet. Es stellt sich die Frage, wie solch nebulösen Verflechtungen anders wirken können, als allein in semantischen Ideen sich aufzulösen.

Eng verbunden mit dem geschichtlichen Wahrheitsgehalt des Kunstwerks ist der gesellschaftliche. So „impliziert Kunst, als eine Gestalt von Erkenntnis, Erkenntnis der Realität, und es ist keine Realität, die nicht gesellschaftlich wäre. So sind Wahrheitsgehalt und gesellschaftlicher vermittelt, obwohl der Erkenntnischarakter der Kunst, ihr Wahrheitsgehalt, die Erkenntnis der Realität als des Seienden transzendiert.“⁴⁷ Um dem kritischen Anspruch gerecht zu werden, übersetzt Adorno auch durch den gesellschaftlichen Wahrheitsanspruch Kunst und Empirie in ein dialektisches Verhältnis. Diese Dialektik ist hier nicht, wie im Fall der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form, als Katalysator einer Operation zu denken, sondern als semantischer Brückenschlag, der die Ästhetik als Disziplin der philosophischen Reflexion mit Bodenhaftung ausstattet. So ist Kunst nach gleicher Maßgabe wie die Empirie selbst gesellschaftlich. Ihre gesellschaftliche Wirkungsweise aber manifestiert sich nicht in einer Form von Alltagspraxis, sondern allein als transzendierte Größe. Wie im Fall des geschichtlichen Wahrheitsanspruchs entwindet sich auch der gesellschaftliche einem konkreten Zugriff. Die Erkenntnis von Realität, wie sie die Kunst durch ihre Form ermöglicht, bleibt uneingeholt und dadurch zugleich eine unumstößliche Größe der Kritik.

Es ist zu beachten, dass der kritische Anspruch Adornos das begriffliche Instrumentarium der ÄSTHETISCHEN THEORIE mit einer Zielgerichtetheit ausstattet, an deren Ende die Aufhebung der Theorie steht, da jede Einzelheit der Welt im Geflecht aus Geschichtsphilosophie, Gesellschafts- und Erkenntnistheorie an seine rechte Stelle käme. Durch die Absage an jedwede Möglichkeit einer Einlösung

⁴⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 194

⁴⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 383

dieses Theorieanspruchs aber, wird die Theorie stattdessen in die Dynamik einer ewigen Wiederkehr überführt und die Uneinlösbarkeit des Theorieanspruchs als Beleg für die grundsätzliche Gültigkeit der kritischen Vorgaben genutzt. Weiter ist an dieser Stelle festzuhalten, dass die Uneinlösbarkeit der Theorie die Begriffsarchitektur der ÄSTHETISCHEN THEORIE als ein kritisches Verfahren ausweist. Das heißt, die ÄSTHETISCHE THEORIE ist nicht als eine Anleitung zu verstehen, die sprachlich fixiert ist, sondern ein sprachloses, in Adornos Kategorie der Nicht-Kommunikation zu denkendes prototypisches Verfahren der Welterkenntnis. Hervorzuheben wäre an der ÄSTHETISCHEN THEORIE in diesem Punkt daher nicht ihr Scheitern an der semantischen Grundierung dieses kritischen Verfahrens, sondern die Implikation des Begriffs des Verfahrens in der Theorie. Und dieses Verfahren ist aufklärerischer Natur.

„Durch ihre Beziehung auf das nicht geradewegs der diskursiven Begriffsbildung zugängliche und gleichwohl Objektive an der Verfassung der Wirklichkeit hält Kunst im aufgeklärten Zeitalter, das sie provoziert, der Aufklärung die Treue. Das in ihr Erscheinende ist nicht länger Ideal und Harmonie; ihr Lösendes hat einzig noch im Widerspruchsvollen und Dissonanten seine Stätte. Stets war Aufklärung auch Bewußtsein des Verschwindens dessen, was sie schleierlos ergreifen möchte; indem sie das Verschwindende, den Schauer durchdringt, ist sie nicht nur dessen Kritik, sondern errettet ihn nach dem Maß dessen, was an der Realität selbst Schauer erregt. Diese Paradoxie eignen die Kunstwerke sich zu. Bleibt wahr, daß die subjektive Zweck-Mittel-Rationalität, als partikulare und im Innersten irrationale, schlechter irrationaler Enklaven bedarf und als solche auch die Kunst herrichtet, so ist diese trotzdem insofern die Wahrheit über die Gesellschaft, als in ihren authentischen Produkten die Irrationalität der rationalen Weltverfassung nach außen kommt. Denunziation und Antezipation sind in ihr synkopiert.“⁴⁸ Auch die dem Kunstwerk innewohnende Rationalität wird als gesellschaftlich ausgewiesen. Mittels des Moments der Denunziation aber wird auch diesem Begriff die für die Theorie notwendige Distanz zu den Weltverhältnissen geschaffen. Die in der Antezipation stattfindende Konkretion löst sich auf in der begrifflichen Andersheit der in der Denunziation liegenden Kritik. Die Denunziation der empirischen rationalen Weltverfassung als irrational kündigt von einer Rationalität, die die empirischen Kategorien der Rationalität hinter sich lässt, sich aber jeglichem Zugriff entzieht. Die Rationalität des Kunstwerks erweist sich praktisch als sprach-

⁴⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 130

lich nicht fassbar und als nicht kategorial beschreibbar. Der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks gründet auch hier zunächst also in der Form. Die Rationalität aber, die sich in der Denunziation der empirischen Welt durch die Form manifestiert, übersteigt das konkrete Werk und ist daher als semantische Idee zu werten.

Der Wahrheitsanspruch des durch das Kunstwerk evozierten Jenseitigen findet seinen Niederschlag deutlich im Begriff des Scheins. Dieser fasst geradezu alle bereits vorgestellten Manifestationen der Wahrheit in sich zusammen und bewerkstelligt deren Gültigkeit. Je mehr sich Objektivität und Kritik in Schein aufheben, umso mehr stehen sie sozusagen im Widerschein des Geistes. „Die Metaphysik von Kunst heute ordnet sich um die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie, 'bloß gesetzt' ist, wahr sein könne. In Rede steht dabei nicht das vorhandene Kunstwerk unmittelbar sondern sein Gehalt. Die Frage nach der Wahrheit eines Gemachten ist aber keine andere als die nach dem Schein und nach seiner Errettung als des Scheins von Wahrem. Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein. Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.“⁴⁹ Im Begriff des Scheins vollzieht sich die Verknüpfung des kritischen Gehalts des Kunstwerks mit der übergeordneten Größe des Geistes. Wie in einer Art Zwischenreich fügen sich im freischwebenden Schein das Firmament der Kunst und der feste Grund ihrer Struktur gleichsam zur Einheit der Idee der Versöhnung zusammen. Aber: „die Bestimmung von Kunst durch den ästhetischen Schein ist unvollständig: Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen.“⁵⁰ Dieses Postulat des endgültigen Stadiums der Wahrheit der Kunst, das absolut Scheinlose ist natürlich unerreichbar. Das Kunstwerk opfert sich der Gültigkeit dieses Wahrheitsanspruchs durch seine Unzulänglichkeit. „Die hermetischen Werke behaupten das ihnen Transzendente nicht als Sein in einem höheren Bereich, sondern heben durch ihre Ohnmacht und Überflüssigkeit in der empirischen Welt auch das Moment der Hinfälligkeit an ihrem Gehalt hervor.“⁵¹ Der Wahrheitsgehalt der Kunst, der von der Form prozessiert wird, findet sich am Punkt der Vollendung des Kunstwerks außerhalb jeglichen Bezugs zu eben diesem Werk, dem er entspringt. Noch den Schein des Kunstwerks lässt die Wahrheit hinter sich, um in dem letztlich rein semantischen Entwurf des Geistes aufzugehen.

⁴⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 198

⁵⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 199

⁵¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 159 f.

Greift man den bereits vorgestellten Begriff des Verfahrens auf, der in der Begriffsarchitektur der ÄSTHETISCHEN THEORIE impliziert ist, ist zu sagen, das jegliches Kunsterleben, das ja die Grundvoraussetzung dafür ist, allen Parametern der Kritik gewahr zu werden, an den eigenen Vorgaben scheitert. Das Verfahren der Kritik kennt in der ÄSTHETISCHEN THEORIE nur Zielpunkte, die Operationen der Form des Kunstwerks, die dorthin führen, werden für hinfällig erklärt, nachdem sie die Voraussetzung der Kritik geschaffen haben. Obwohl die Kritik in der ÄSTHETISCHEN THEORIE als Verfahren angelegt ist, ist sie dennoch nicht einlösbar, und dies, weil das Verfahren, also die Operation, an die semantische Vorgaben geknüpft wird. Die Möglichkeiten, die in den Operationen des Kunstwerks liegen und die Adorno mit dem Begriff der Form ganz eindeutig benennt und herauskristallisiert, bleiben ungenutzt und zugunsten des rein semantischen Entwurfs entstellt.

Das Kunstwerk als Objekt

Jenseits der Fragen nach den strukturellen und semantischen Komponenten des Kunstwerks, ist ein schlichter, aber zentraler Aspekt des Kunstwerks der, dass es sich bei Kunstwerken um konkrete Dinge handelt. Wesentlich ist diese Grundlegung für ein Verständnis der ÄSTHETISCHEN THEORIE insofern, als das die Theorie impliziert, dass das gesamte Spektrum des begrifflichen Instrumentariums das Ding *Kunstwerk* passiert. Es ist an anderer Stelle bereits gesagt worden, dass es sich bei dem Kunstwerk im übertragenen Sinn um eine Spielfigur handelt, die nicht als eigenständige Größe im Spiel auftritt, sondern als Beleg der Spielregel. Das bedeutet, das Kunstwerk steht der Welt gegenüber als Manifestation der ÄSTHETISCHEN THEORIE. Auf die Schwierigkeiten, die sich hieraus für die Kunstrezeption ergeben, sei an dieser Stelle nur hingewiesen. In letzter Konsequenz nämlich erübrigt die ÄSTHETISCHE THEORIE in Folge der Unerreichbarkeit ihrer Vorgaben den Gang ins Museum; bzw. erschöpfen sich die Aussagen der ÄSTHETISCHEN THEORIE in ihrem Selbstzweck.

Der erste Akt in der Generierung des Kunstwerks als Ding ist die Differenzierungsleistung der Operation FORMUNG. Auch wenn diese Qualität der Form der Semantik ihrer Verinhaltlichung geopfert wird, ist dennoch festzuhalten, dass der Formbegriff der alles entscheidende Parameter ist und bleibt. Denn „soweit Kunstwerke Werke sind, sind sie Dinge in sich selbst, vergegenständlicht vermöge ihres eigenen Formgesetzes. (...) Partituren sind nicht nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache selbst.“¹ Im Formgefüge der Partitur, um dem Beispiel zu folgen, findet das Kunstwerk seine Vollendung.² Durch seine Form grenzt es sich gegen alle weltlichen Zusammenhänge ab und wird zu einer in sich abgeschlossenen Sache, die in ihrer Existenz ebenbürtig neben anderen Weltsachverhalten steht. Darüber hinaus macht „ihre eigene Objektivation (...) sie (die Kunstwerke, Anmerkung der Verfasserin) zu Dingen zweiter Stufe.“³ Die Kunstwerke bilden diese *Dinge zweiter Stufe*, weil sie konkrete Dinge in der Welt sind, aber im Rahmen der kunstwerkimmanenten Prozesse der Form darüber hinaus mit eben dieser Welt operieren und zwar im Rahmen der Vollzüge der Demontage, der Nicht-Kommunikation, des

¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 153

²Ganz in diesem Sinne lässt sich auch die ÄSTHETISCHE THEORIE als eine Partitur verstehen, die der konkreten Umsetzung durch das Kunstwerks nicht bedarf.

³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 152

Fragmentarischen etc.. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang der an anderer Stelle bereits vorgestellte Aspekt, dass die Kunstwerke als Dinge zweiter Stufe *negative* Dinge sind und in dieser Negation ihre kritische Bestimmung finden. Die bestimmte Negation aber stellt sich der Empirie gegenüber als völlig fremd dar. So ist „Fremdheit zur Welt (...) ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr.“⁴ Dieser Entwurf qualifiziert das Kunstwerk nicht etwa als einen Fremdkörper, dessen man habhaft werden könnte, sondern als ein völlig anderes Ding, das die vollständige Negation der Welt in sich birgt. Und dennoch bleibt das Kunstwerk als negatives Ding gesellschaftlich. Denn „durch Form hat jene (die Kunst, Anmerkung der Verfasserin) teil an der Zivilisation, die sie durch ihre Existenz kritisiert.“⁵ In der Negation des Kunstwerks liegt also eine Zweitbeschreibung der Gesellschaft. Im Ding *Kunstwerk* findet sich eine durch die Form generalisierte Parallelbeschreibung der Welt, die sich den kategorialen Bestimmungen der Empirie als absolut fremd gegenüberstellt. Dieser Sachverhalt ist im Hinblick auf die Frage nach der Anschaulichkeit von Kunstwerken von Bedeutung. So partizipieren die Kunstwerke „spezifisch an Verdinglichung, weil ihre Objektivierung der der Dinge draußen nachgebildet ist; wenn irgendwo, dann sind sie darin Abbilder, nicht in der Imitation von besonderem Seienden.“⁶ Mit dieser gänzlich neuen Qualifikation des Abbildcharakters enthebt Adorno die Kunst vollständig ihres traditionellen Zusammenhangs und macht sie zu einem rein gesellschaftlichen Sachverhalt. Fernab von magischen und symbolischen Zwecken ist die Kunst nun ein Instrument der Kritik. Sie ist dem weltlichen Zusammenhang nicht länger enthoben, sondern selbst ein absolut gesellschaftlicher Zustand. Ihr Abbildcharakter gründet in ihrer Gesellschaftlichkeit. Immer aber bleibt das Kunstwerk ein Prozess, es erstarrt nicht zum eindeutigen Gebilde. „Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil doch die Kunstwerke als Dinge sind.“⁷ Obwohl ein Ding, ist das Kunstwerk aber nicht zugleich auch als dieses Ding fassbar. Es entzieht sich durch seine in ihm pulsierende und facettenreiche Negation des Bestehenden jeglichem Zugriff von außen. „Es ist (...) Monade: Kraftzentrum und Ding in eins.“⁸

⁴Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 274

⁵Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 216

⁶Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 441

⁷Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 336

⁸Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 268

Wie gesagt, im Kontext der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist von entscheidender Bedeutung, dass das Ding *Kunstwerk* nicht allein Gegenstand der Theorie ist, sondern die Gesamtheorie es durchläuft. Daraus resultierende Konsequenzen finden sich in Adornos folgender Beschreibung des Kunstwerks: „Kunstwerke werden relativ, weil sie als absolut sich behaupten müssen. (...) Die perennierende Revolte der Kunst gegen die Kunst hat ihr fundamentum in re. Ist es den Kunstwerken wesentlich, Dinge zu sein, so ist es ihnen nicht minder wesentlich, die eigene Dinglichkeit zu negieren, und damit wendet sich die Kunst gegen die Kunst. Das vollends objektivierte Kunstwerk fröre ein zum bloßen Ding, das seiner Objektivierung sich entziehende regredierte auf die ohnmächtige subjektive Regung und versänke in der empirischen Welt.“⁹ Wieder findet sich bei der Form die kunstwerkimmanente Abschaffung ihrer eigenen Voraussetzungen. Und deren Plausibilität ist nicht länger Sache des Kunstwerks, sondern allein Sache der Theorie. Das Kunstwerk wird hier erneut mit einer Semantik aufgefüllt, die den Zielsetzungen der ÄSTHETISCHEN THEORIE entspricht und die, wie inzwischen deutlich geworden ist, jenseits der Kunst verortet ist. Über die Aufhebung des eigenen Ding-Charakters heißt es bei Adorno weiter: „Kunstwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene Dinghaftigkeit abstreifen. Nicht jedoch liegt in Kunstwerken Ästhetisches und Dinghaftes schichtweise übereinander, so daß über einer gediegenen Basis ihr Geist aufginge. Den Kunstwerken ist wesentlich, daß ihr dinghaftes Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit zu einem nicht dinghaften sie macht; ihre Dinglichkeit ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung. Beides ist in sich vermittelt: der Geist der Kunstwerke stellt in ihrer Dinghaftigkeit sich her, und ihre Dinghaftigkeit, das Dasein der Werke, entspringt in ihrem Geist.“¹⁰ Wieder findet sich hier eine Wechselbeziehung von Struktur und Semantik innerhalb des Kunstwerks, die nicht länger dem Kunstwerk, sondern ausschließlich der ÄSTHETISCHEN THEORIE entspricht. Das Begriffspaar des *Ästhetischen* und des *Dinghaften* grenzt hier deutlich die Ebene des Formungsprozesses des Kunstwerks gegen die der ÄSTHETISCHEN THEORIE ab. *Die Dinglichkeit des Kunstwerks ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung*. Mit diesem Ansatz vollzieht Adorno erneut den Kurzschluss zwischen den nicht zur Deckung zu bringenden Bereichen von strukturellen und semantischen Fragen. Die Verknüpfung von Struktur und Semantik dient erneut dazu, die ÄSTHETISCHE THEORIE mit selbstreferentiellen Anschlussmöglichkeiten auszu-

⁹Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 262

¹⁰Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 412

statten. Das Kunstwerk hebt sich selbst auf, damit die Theorie fortlaufen kann. *Den Kunstwerken ist wesentlich, daß ihr dinghaftes Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit zu einem nicht dinghaften sie macht.* Der Gehalt der Kunstwerke, der aus dem *dinghaften Gefüge* emporsteigt, kappt auch hier im Umkehrschluss seine eigenen Voraussetzungen.

Die Umwelt des Kunstwerks

„Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.“¹ Diese eindeutige Qualifizierung der Kunst basiert auf der schlichten Tatsache, dass sich die Umwelt der Kunst als ein gesellschaftlicher Zustand gestaltet, der sich in wenigen Begriffen beschreiben lässt: Die Gesellschaft ist eine verwaltete Welt, universell verdinglicht und verblendet und als Ganzes das Unwahre.² Dieser sozialen Realität tritt das Kunstwerk als eindeutiger Gegenentwurf, als ein Moment des Asozialen gegenüber. Für die Analyse ist in diesem Kontext Adornos Konzept des Systems KULTURINDUSTRIE von wesentlicher Bedeutung und entscheidend für alle weiteren Überlegungen, dass es im Rahmen der ÄSTHETISCHEN THEORIE nur dieses eine System gibt. Das heißt, es gibt innerhalb der Gesellschaft keine Möglichkeit für alternative Entwürfe, also keine nebeneinander operierenden Systeme. Die gesamte Gesellschaft unterliegt dem Modus eines einzigen Systems.³ Da sich sämtliche Prozesse der Gesellschaft im Begriff des Systems zusammenfassen, bzw. dessen Operationen entspringen, lassen sich die unterschiedlichen Bestimmungen wie *die verwaltete Welt*, *der universelle Verblendungszusammenhang*, *die Verdinglichung*, *die Kulturindustrie* etc. kaum gegeneinander abgrenzen. In jedem dieser Begriffe sind die anderen gewissermaßen enthalten. In der nun folgenden Auseinandersetzung mit dem Konzept des Systems wird hauptsächlich mit dem Begriff der KULTURINDUSTRIE gearbeitet, denn diese stellt den unmittelbaren Anknüpfungspunkt zur Kunst dar.⁴

Der Begriff des Systems wird in der Theorie Adornos mit Qualitäten ausgestattet, die eine parallele Lesbarkeit zu der systemtheoretischen Grundlegung Luhmanns zulassen. So ist die verwaltete Welt nach Adorno dazu in der Lage, ihr opponierende Sachverhalte durch ein re-entry in ihre systeminternen Operationen einzureihen und dadurch für sich selbst nutzbar zu machen. So ist „neu (...), daß die unversöhnlichen Elemente der Kultur, Kunst und Zerstreuung durch ihre Unterstellung unter den Zweck auf eine einzige falsche Formel gebracht werden: die Totalität der Kulturindustrie. (...) Daß ihre charakteristischen Neuerungen

¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 335

²vgl. Adorno, Minima Moralia, 23. Aufl., Ffm 1997, S. 57

³Das eröffnet übrigens die Möglichkeit, schon allein aus dem Begriff des Systems eine Bedrohung der Gesellschaft abzuleiten.

⁴Interessant ist, dass Adornos Ausführungen zum System der Kulturindustrie als Teil seiner Gesamtheorie in die Umwelt der ÄSTHETISCHEN THEORIE fallen und in den Schriften MINIMA MORALIA und DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG zu finden sind. Die Kulturindustrie als Umwelt der Kunst ist auf der Ebene des Theoriedesigns auch zugleich Umwelt der ÄSTHETISCHEN THEORIE.

durchweg bloß in Verbesserungen der Massenreproduktionen bestehen, ist dem System nicht äußerlich.“⁵ Das heißt, waren Kunst und Zerstreuung zuvor unvereinbare Gegensätze, da die Zerstreuung Charakteristikum der Massenkultur und damit der Kulturindustrie war und die Kunst eine sich der empirischen Kategorien dieser Kulturindustrie entwindende Größe, so macht sich die Kulturindustrie diese Unterscheidung nun zu eigen und führt selbst den Diskurs des SERIÖSEN und VULGÄREN und sagt damit in den ihr eigenen Kategorien, was Kunst sei. Gerade dass aber in der Kulturindustrie die Kunst zum Thema wird, bedeutet deren absolutes Aus. Mittels der Thematisierung der Kunst produziert die Kulturindustrie selbst die Gegenseite der Zerstreuung und eröffnet sich dadurch einen weiteren Bereich für den Massenkonsum; denn der Gegensatz von Kunst und Zerstreuung, wie die Kulturindustrie ihn produziert, dient allein der Gewinnoptimierung. Da Kultur dadurch ganz im Bann der Funktionalisierung steht, ist alles, was in ihren Begriffen über Kunst gesagt wird, unbrauchbar und falsch. Es regiert der Kitsch, denn „Kultur schleift nicht länger ohnmächtig ihren verachteten Widersacher hinter sich her, sondern nimmt ihn in Regie.“⁶

Es wird deutlich, warum Adorno sein Konzept der Kunst jenseits jeglichen Bezugs zur empirischen Welt errichten muss. Das System der Kulturindustrie hat sämtliche traditionellen Aspekte der Kunst in systeminterne Operationen überführt und das gesamte Spektrum der traditionellen Maßgaben der Kunst unterliegt dem Zugriff durch das System. „Von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur. Der Generalnenner Kultur enthält virtuell bereits die Erfassung, Katalogisierung, Klassifizierung, welche die Kultur ins Reich der Administration hineinnimmt.“⁷ Die gesellschaftliche Praxis dieser *Erfassung, Katalogisierung* und *Klassifizierung* vollzieht sich im Rahmen des Gesetzes des Marktes, das im groß angelegten Programm des Massenkonsums seinen sichtbaren Niederschlag auf der Oberfläche der Gesellschaft findet. „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“⁸ Die Ähnlichkeit dieser oberflächlich betrachtet so unterschiedlichen Medien gründet in den Prozessen der *Erfassung, Katalogisierung* und *Klassifizierung*, die als Operationen auf allen Ebenen des Systems KULTURINDUSTRIE in identischer Weise ablaufen. In der Kulturindustrie ist „für alle (...) etwas vorgesehen,

⁵Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 144

⁶Adorno, *Minima Moralia*, 23. Aufl., Ffm 1997, S. 194

⁷Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 139

⁸Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 128

damit keiner ausweichen kann, die Unterschiede werden eingeschliffen und propagiert. (...) Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen.“⁹ Die gesellschaftliche Suggestion von *Unterschieden*, *Konkurrenz* und *Auswahlmöglichkeit* versorgt das System der Kulturindustrie mit immer neuen Anschlussmöglichkeiten und ermöglicht den Operationen des Systems somit ihr Vordringen in immer mehr Bereiche des Privaten. Am Ende dieser Operationen steht der vom System ausgehöhlte Mensch – das Soziale vollzieht sich als ein Inhumanes. So hat „die Kulturindustrie (...) den Menschen als Gattungswesen hämisch verwirklicht. Jeder ist nur noch, wodurch er jeden anderen ersetzen kann: fungibel, ein Exemplar. Er selbst, als Individuum, ist das absolut Ersetzbare, das reine Nichts.“¹⁰ Die Kulturindustrie hat das Individuum seines AN SICHS beraubt. Der Einzelne steht jetzt ausschließlich für etwas anderes und ist in seiner Einzigartigkeit vollends entstellt. „Die intimsten Reaktionen der Menschen sind ihnen selbst gegenüber so vollkommen verdinglicht, daß die Idee des ihnen Eigentümlichen nur in äußerster Abstraktheit noch fortbesteht: personality bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen. Das ist der Triumph der Reklame in der Kulturindustrie, die zwangshafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren.“¹¹

Jegliches Erscheinen der Kunst auf dieser Oberfläche der Gesellschaft mündet nach Adorno in der unmittelbaren Vereinnahmung durch den Massenkonsum. Die Wahrnehmung des Kunstwerks vollzieht sich in den Modalitäten eines sinnentleerten Warenkults. „Im Zeitalter totaler Neutralisierung freilich bahnt falsche Versöhnung im Bereich radikal abstrakter Malerei (...) sich an: Ungegenständliches eignet sich zum Wandschmuck des neuen Wohlstands.“¹² Jenseits seiner Eigentlichkeit wird das Kunstwerk als Statussymbol erfahren und zur Dekoration missbraucht. Und „alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist. Der Gebrauchswert der Kunst, ihr Sein, gilt ihnen (den Konsumenten, Anmerkung der Verfasserin) als Fetisch, und der Fetisch, ihre gesellschaftliche Schätzung, die sie als Rang der Kunstwerke verkennen, wird zu ihrem einzigen Gebrauchswert, der einzigen Qualität, die sie genießen.“¹³ In der Kulturindustrie präsentiert sich die Kunst ausschließlich als *Kunstbetrieb*. Die Re-

⁹Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 131

¹⁰Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 154

¹¹Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 176

¹²Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 340

¹³Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 167

zeption von Kunstwerken erfolgt allein nach Maßgabe der systeminternen Operationen und gestaltet sich unter den Gesichtspunkten der Inklusion und Exklusion. Die Rezeption von Werken verkommt zum „Wahrnehmen von Chancen. Sie (die Konsumenten, Anmerkung der Verfasserin) drängen sich aus Angst, man könne etwas versäumen. Was, ist dunkel, jedenfalls hat die Chance nur, wer sich nicht ausschließt.“¹⁴

Jegliche Akzentverschiebung in der Kunstproduktion dient niemals einer wirklichen Erneuerung des Kunstbegriffs, sondern stets allein einer Ausweitung des Bereichs Marketing, denn „der totale Zusammenhang der Kulturindustrie, der nichts auslöst, ist eins mit der totalen gesellschaftlichen Verblendung. Darum hat er mit den Gegenargumenten so leichtes Spiel.“¹⁵ Das heißt, jeder Gegenentwurf wird in die zur Verfügung stehende Produktpalette eingereiht, denn „was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus. Realitätsgerechte Empörung wird zur Warenmarke dessen, der dem Betrieb eine neue Idee zuzuführen hat.“¹⁶

Betrachtet man die zuletzt getroffenen Aussagen im Zusammenhang mit den in den anderen Kapiteln vorgestellten Aspekten des Kunstwerks, wird deutlich, warum Adorno das Kunstwerk als ein negatives Objekt konzipiert. Das System Kulturindustrie stellt sich dar als eine Apparatur, die jegliches weltliche Phänomen in die Modalitäten ihrer systeminternen Kommunikationen übersetzt. Es leuchtet ein, dass Adorno darauf mit seinen Programmen der Nicht-Kommunikation, Sinnlosigkeit und Demontage reagiert. Mit dem Kunstwerk und der Kulturindustrie stehen zwei in sich geschlossene Größen einander gegenüber. Auf der einen Seite die Lüge, in Gestalt der Oberfläche der Gesellschaft, auf der anderen Seite die Wahrheit der Kunst, gestaltet als das absolut Fremde, da es sich vor den kategorialen Bestimmungen der Kulturindustrie verschließt. Und dennoch ist es notwendig, die Kunst gesellschaftlich zu denken, denn die Kunst ist immer auch *FAIT SOCIAL*¹⁷, immer auch ein gesellschaftliches Produkt. Zu fragen bleibt, wie es der Kunst gelingt, ihre Beschreibung der Gesellschaft vorzunehmen und zwar als eine Beschreibung, die die Gesamtgesellschaft enthält. Denn das, was die Kunst produziert, liest sich nicht allein als ein Teilbereich der Gesellschaft, sondern das

¹⁴Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 170

¹⁵Adorno, *Minima Moralia*, 23. Aufl., Ffm 1997, S. 275

¹⁶Adorno, Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, Limitierte Sonderausgabe, Ffm 1998, S. 140

¹⁷Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 16

Kunstwerk macht sich zur Aufgabe, die gesamte Gesellschaft in sich aufzunehmen und ein Gesamtbild anzufertigen, das die Wahrheit von allem enthält. Dem Begriff, dem in diesem Zusammenhang die ganze Aufmerksamkeit gehört, ist der der Negation. Er gestaltet sich im Rahmen des Theoriedesigns als ein Verfahren, das es der Kunst ermöglicht, ein Bild der Gesamtgesellschaft anzufertigen, denn die Gesellschaft selbst - das ist der alles entscheidende Punkt in der Theorie Adornos - ist nicht dazu in der Lage eine Beschreibung ihrer selbst vorzunehmen, denn jegliches gesellschaftliche Phänomen wird den Mechanismen des Systems KULTURINDUSTRIE geopfert. Die Gesellschaft, als die Welt der Empirie hat jeglichen Bezug zu ihren eigentlichen Wahrheiten verloren.

In diesem Zusammenhang ist erneut zu beachten, dass es in der Theorie Adornos um den Anspruch letzter Wahrheiten geht. So sehr die Theorie auch mit einem innovativen Formbegriff operiert und implizit die Fähigkeit des Systems Kulturindustrie zu immer weiterreichenden Operationen durch das re-entry benennt, so sehr treten diese Ansätze vor den Intentionen und ausdrücklichen Zielen der Theorie zurück. Die in der Theorie implizierte Idee des re-entries wird in seiner Wirksamkeit nicht etwa auch für den Bereich der Kunst ausgeschöpft, sondern hier errichtet Adorno die Blockade der Negation, mit deren Hilfe sich eine außerweltliche Semantik in der Theorie verankern lässt.

Kunst und Gesellschaft

„Der Doppelcharakter der Kunst als eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich Absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt, kommt unmittelbar an den ästhetischen Phänomenen zutage. Diese sind beides, ästhetisch und faits sociaux. Sie bedürfen einer gedoppelten Betrachtung, die so wenig unvermittelt in eins zu setzen ist, wie ästhetische Autonomie und Kunst als Gesellschaftliches.“¹ Dieser Tatbestand ist in den vorangegangenen Kapiteln deutlich geworden. Das Kunstwerk stellt ein autonomes, in sich geschlossenes und werkimmanentes Formkriterien folgendes negatives Objekt dar, das sich der Empirie als einen ebenfalls in sich geschlossenen und nach eigenen internen Operationen ablaufenden System gegenübergestellt sieht. Dennoch sind diese beiden unvereinbaren Bereiche dialektisch miteinander verknüpft und zwar auf der strukturellen Ebene der **PRODUKTIVKRÄFTE** und der **PRODUKTIONSVERHÄLTNISSE**. Diese strukturelle Ebene macht die Gesellschaftlichkeit der Kunst aus und eröffnet die Möglichkeit eines Zugriffs der Kunst auf die Gesellschaft, ohne dieser gleich zu werden. So gehorcht „die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem (...) immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind. Gesellschaftliche Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse kehren der bloßen Form nach, ihrer Faktizität entäußert, in den Kunstwerken wieder, weil künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist; stets sind es auch ihre Produkte. Nicht an sich sind die Produktivkräfte in den Kunstwerken verschieden von den gesellschaftlichen sondern nur durch ihre konstitutive Absentierung von der realen Gesellschaft. Kaum etwas dürfte in den Kunstwerken getan oder erzeugt werden, was nicht sein wie immer auch latentes Vorbild in gesellschaftlicher Produktion hätte.“² Kunst und Gesellschaft sind also als strukturgleich zu begreifen. Diese Strukturgleichheit versorgt die Kunsttheorie mit völlig neuen Ansätzen. So ist der entscheidende Aspekt in der Relation von Kunst und Gesellschaft der, dass es der **ÄSTHETISCHEN THEORIE** nicht länger um die Interpretation von Kunstwerken im traditionellen Sinn geht. Es geht nicht länger um den künstlerischen Blick auf die Gesellschaft und, im Umkehrschluss, um seine gesellschaftliche Auslegung. „Das Verhältnis von Kunst zur Gesellschaft (ist) nicht

¹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 374 f.

²Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 350

vorwiegend in der Sphäre der Rezeption aufzusuchen. Es ist dieser vorgängig: in der Produktion. Das Interesse an der gesellschaftlichen Dechiffrierung der Kunst muß dieser sich zukehren, anstatt mit der Ermittlung und Klassifizierung von Wirkungen sich abspesen zu lassen, die vielfach aus gesellschaftlichem Grunde von den Kunstwerken und ihrem objektiven gesellschaftlichen Gehalt gänzlich divergieren. Die menschlichen Reaktionen auf Kunstwerke sind seit undenklichen Zeiten aufs äußerste vermittelt, nicht unmittelbar auf die Sache bezogen; heute gesamtgesellschaftlich.“³ Der Akt der künstlerischen Produktion lässt sich also als ein Moment der Gesellschaft verstehen. Und dies, weil die künstlerische Produktion in der ÄSTHETISCHEN THEORIE in den Dimensionen der Produktionsverhältnisse und Produktivkräfte gesehen wird. „Kunst wird durchs Gesellschaftsganze, will sagen: ihre je herrschende Struktur vermittelt. Ihre Geschichte reiht sich nicht aus Einzelkausalitäten, keine eindeutigen Notwendigkeiten geleiten von einem Phänomen zum anderen. Notwendig darf sie bloß im Hinblick auf die soziale Gesamttendenz heißen; nicht in ihren singulären Manifestationen.“⁴ Das einzelne Werk ist stets Statthalter einer Gesamttendenz und seine innere Notwendigkeit resultiert aus dem Gesellschaftsganzen. Dieser Ansatz ermöglicht Adorno die Installation seiner Zielsetzungen im Kunstwerk. Da das Kunstwerk stets mit dem Gesellschaftsganzen korrespondiert, ist es ihm möglich, sich gegen dieses Gesellschaftsganze zu kehren. Entscheidend ist hierbei, dass dies auf struktureller Ebene zu geschehen hat, denn „unter den Vermittlungen von Kunst und Gesellschaft ist die stoffliche, die Behandlung offen oder verhüllt gesellschaftlicher Gegenstände, die oberflächlichste und trügerischste.“⁵ Der künstlerische Akt hat die in die Kategorien der Empirie gebettete gesellschaftliche Kommunikation zu unterlaufen und sich auf struktureller Ebene gegen diese Kommunikation zu sperren, ganz gleich, welcher Inhalte sich diese gesellschaftliche Kommunikation gerade bedient. Im Rahmen der Diskussion des Begriffs der Form sind die künstlerischen Programme der Nicht-Kommunikation, des Fragmentarischen, der Demontage und der Sinnlosigkeit vorgestellt worden und es ist nun klar, in welcher Weise sie auf gesellschaftsstruktureller Ebene zu werten sind: Mittels der Form arbeitet das Kunstwerk subversiv gegen die Strukturen des Systems GESELLSCHAFT. Zugleich aber „bietet durch ihre Absage an die Gesellschaft (...) autonome Kunst (...) als Vehikel der Ideologie sich an: in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbe-

³Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 338

⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 313

⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 341

hellt.“⁶ Wie gesagt, das Ding KUNSTWERK steht dem Ding SYSTEM GESELLSCHAFT gegenüber und keiner dieser beiden Bereiche lässt sich im anderen aufheben. Das heißt, auch wenn das Kunstwerk mittels der Form gegen die Gesellschaft arbeitet, so bleibt die Gesellschaft wie sie ist weiterhin vorhanden, denn die Kunst liefert allein eine Zweitbeschreibung der Gesellschaft, nicht aber die Gesellschaft an sich.⁷

Was die Produktion dieser Zweitversion der Gesellschaft betrifft, so ist zu sagen, dass das Kunstwerk hier einer inneren Notwendigkeit folgt, die zunächst den Künstler passieren muss, um zur richtigen Sprache zu finden, aber in ihrer Vollenendung als autonome Größe vor diesem Schaffensprozess dann letztlich zurücktritt. Diese „Verselbständigung des Kunstwerks dem Künstler gegenüber ist keine Ausgeburt des Größenwahns von l'art pour l'art, sondern der einfachste Ausdruck seiner Beschaffenheit als eines gesellschaftlichen Verhältnisses, das in sich das Gesetz seiner eigenen Vergegenständlichung trägt: nur als Dinge werden die Kunstwerke zur Antithesis des dinghaften Unwesens. Dem ist gemäß der zentrale Sachverhalt, daß aus den Kunstwerken, auch den sogenannten individuellen, ein Wir spricht und kein ich, und zwar desto reiner, je weniger es äußerlich einem Wir und dessen Idiom sich adaptiert.“⁸ Die gesellschaftliche Qualität des Kunstwerks hat also möglichst universal zu sein. Der individuelle künstlerische Ausdruck erschöpft sich in Feinheiten einer Gestaltung, die vor der allein werkimmanent wirkenden Gesamtten-
denz der Form zurücktritt. „Das ästhetische Wir ist gesamtgesellschaftlich im Horizont einiger Unbestimmtheit, freilich auch so bestimmt wie die herrschenden Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse einer Epoche. Während Kunst dazu versucht ist, eine nichtexistente Gesamtgesellschaft, deren nichtexistentes Subjekt zu antezipieren, und darin nicht bloß Ideologie, haftet ihr zugleich der Makel von dessen Nichtexistenz an.“⁹ Und dies, weil die Struktur des Kunstwerks die Strukturen der Gesellschaft zwar wiederholen, nicht aber die Gesellschaft als Ganzes einholen kann. Die Kunst kann eine Beschreibung der Gesellschaft vornehmen, nicht aber die Gesellschaft mit sich selbst in eins setzen. Folgt man hier erneut systemtheoretischen Denkvorschlägen, so lässt sich die Uneinholbarkeit der Gesellschaft durch die Kunst im Rahmen der ÄSTHETISCHEN

⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 335

⁷Dies ist zwar ausgesprochenes Ziel der ÄSTHETISCHEN THEORIE, doch begegnet Adorno dieser Uneinlösbarkeit mit der Semantik der Utopie und der darin verankerten Verkündung des Ende der Kunst im Fall ihrer vollständigen Einlösung.

⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 250

⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 251

THEORIE folgendermaßen erklären: Es ist gesagt worden, dass die Form die grundlegende Unterscheidung von Kunst und Empirie vollzieht, Kunst also mit der Markierung einer Differenz startet. Kunst kann die Gesellschaft deshalb nicht in sich aufheben, weil sie als eine Zwei-Seiten-Form operational auf die Seite der Gesellschaft als ihre Umwelt angewiesen ist. Würde tatsächlich alles Kunst, so führte dies zu einer totalen Blindheit, da keine beobachtbaren Unterscheidungen mehr getroffen werden könnten. Dieser auf Ebene des Theoriedesigns logisch nicht denkbare Zustand der Gesellschaft dient Adorno jedoch geradezu als Nachweis der Gültigkeit seiner Idee von Utopie. Wie bereits im Kapitel über die Semantik gezeigt wurde, dient die Uneinlösbarkeit des theoretischen Anspruchs als Beleg für dessen Gültigkeit. Auch in der Relation von Kunst und Gesellschaft wird gerade in die Schwachstelle dieses Konzepts das Wahrheitskriterium der ÄSTHETISCHEN THEORIE installiert.

„Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre. Damit tendieren sie a priori, mögen sie noch so tragisch sich auf-führen, zur Affirmation. (...) Durch ihre unvermeidliche Lossage von der Theologie (...) ohne welche Kunst nie sich entfaltet hätte, verdammt sie sich dazu, dem Seienden und Bestehenden einen Zuspruch zu spenden, der, bar der Hoffnung auf ein Anderes, den Bann dessen verstärkt, wovon die Autonomie der Kunst sich befreien möchte.“¹⁰ An dieser Stelle zeigt sich, dass das Kunstwerk als negatives Objekt die Gesellschaft, von der es sich abstößt, stets mitproduziert. Die gesellschaftlichen Zustände werden sichtbar erst durch ihre vom Kunstwerk vollzogene Negation. Und das ist der alles entscheidende Punkt: Einzig und allein das Kunstwerk ist zu dieser Sichtbarmachung der Gesellschaft in der Lage. Darin liegt ein zentraler Aspekt für die Analyse des Theoriedesigns. Von Bedeutung ist nicht, dass die Gesellschaft bleibt wie sie ist und Kunstwerke in diesem Zusammenhang affirmativ wirken, sondern dass Kunstwerke die Gesellschaft überhaupt erst sichtbar machen, das heißt, dass die Form des Kunstwerks Unterscheidungen trifft, die die Gesellschaft mit einer Beobachtbarkeit ausstatten, die vorher nicht gegeben war. Von Interesse ist für die Analyse nicht die aus den gesellschaftlichen Zuständen resultierende Semantik der Ausweglosigkeit, sondern der im Theoriedesign des negativen Objekts implizierte, in die Gesellschaft hineinführende Weg der BEOBACHTUNG ZWEITER ORDNUNG.

¹⁰Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 10

„Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich.“¹¹ Ungleich insofern, als sie eine andere Version der Welt formuliert, obwohl sich die Kunst strukturell der gleichen Mittel bedient wie die Gesellschaft. Die Kunst ist der Welt ungleich in ihrer Gestalt als negatives Objekt. Dieses negative Objekt versteht Adorno mit dem an anderer Stelle bereits diskutierten Programm jener Rationalität, die die *Entzauberung der verzauberten Welt* vorantreibt. „Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung (die der Kunst, Anmerkung der Verfasserin) ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert.“¹² Die Zweitversion von Gesellschaft, welche die Kunst liefert, dient Adorno also als Statthalter für eine grundsätzliche Änderung der Gesellschaft. Diese Änderung folgt der Tradition der Aufklärung. Zu beachten ist, dass es sich auch bei diesem Ansatz um einen rein semantischen Überbau handelt. Das Kunstwerk wirkt ja nicht aufklärerisch an sich, vielmehr lässt sich an dessen negative Struktur eine solche Beschreibung anpassen. Das Kunstwerk selbst liefert vielmehr die Beschreibung von strukturellen Möglichkeiten von Gesellschaft, denn „der Prozeß, den ein jedes Kunstwerk in sich vollzieht, wirkt als Modell möglicher Praxis (...) in die Gesellschaft zurück.“¹³ Diese Qualität des Kunstwerks impliziert, dass die Kunst zur Beobachtung der Gesellschaft fähig ist und dass sie sämtliche Operationen der Gesellschaft in sich wiederholen kann. Denn als Modell hat die Kunst die bereits verwirklichten Möglichkeiten von Gesellschaft zu beobachten (in der ÄSTHETISCHEN THEORIE die verhängnisvollen Kommunikationen des Systems GESELLSCHAFT) und, um die Gesellschaft in einer neuen Version beschreiben zu können, die noch nicht verwirklichten Möglichkeiten (in der ÄSTHETISCHEN THEORIE die Idee der Utopie) zu formulieren. Diese strukturellen Parameter sind in der Theorie Adornos impliziert und zwar in dem Begriff der PRODUKTIVKRÄFTE. Der Stand der Produktivkräfte „schließt (...) ein, was möglich, aber nicht verwirklicht ist, eine Kunst, die nicht von der positivistischen Ideologie sich terrorisieren läßt.“¹⁴ Kunst verlässt hier den Bereich des gesellschaftlich bereits Umgesetzten, um all das zu formulieren, was im Zuge dieser gesellschaftlichen Praxis bislang eben nicht verwirklicht worden ist. Dies in Gestalt des negativen Objekts.

Semantisch wird dieses strukturelle Ausspielen von Möglichkeiten und Mo-

¹¹Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 499

¹²Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 359

¹³Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 359

¹⁴Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 374

dellen durch die Kunst in dem Programm einer Vorwegnahme des Zustands des AN SICHS formuliert. „Nicht more scientifico ist von Notwendigkeit in der Kunst zu reden, sondern einzig soweit, wie ein Werk durch die Macht seiner Geschlossenheit, die Evidenz seines So-und-nicht-anders-Seins wirkt, als ob es schlechterdings da sein müßte, man es nicht wegdenken könnte. Das Ansichsein, dem die Kunstwerke nachhängen, ist nicht Imitation eines Wirklichen sondern Vorwegnahme eines Ansichseins, das noch gar nicht ist.“¹⁵ Hier zeigt sich, dass die Zweitbeschreibung der Gesellschaft durch die Kunst in der ÄSTHETISCHEN THEORIE nicht als genau eine solche Zweitversion verstanden wird, sondern als der eigentliche und wahrhafte Zustand der Gesellschaft, den es zu erreichen gilt. Aber, „indem Kunstwerke da sind, postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein.“¹⁶ Das Problem, dass Adornos Auslegung einer Beschreibung als Zustand mit sich bringt, liegt dann darin, dass das durch das Kunstwerk verwirklichte Modell der Gesellschaft, in der dem AN SICHS jeder Einzelheit Rechnung getragen wird, nicht an die gesellschaftliche Praxis der Gesamtgesellschaft anschließt, sondern stets nur Beschreibung bleibt. Dagegen wendet die ÄSTHETISCHE THEORIE ein: „Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen.“¹⁷ Die Wirklichkeit der Gesamtgesellschaft aber zeugt davon, dass sich gesellschaftliche Strukturen nicht durch semantische Entwürfe verändern lassen. Auf diesen aber liegt der Schwerpunkt der ÄSTHETISCHEN THEORIE. Ihre Bedeutung steht und fällt mit dem Programm der Semantik. Gewinnt die ÄSTHETISCHE THEORIE durch die Implikation eines Verständnisses von Kunst, das das Kunstwerk als Beobachter der Gesellschaft ausweist, auf der einen Seite an Relevanz für eine Diskussion des gesellschaftsstrukturellen Zusammenhangs von Kunst und Gesellschaft, so verliert sie auf der anderen durch ihre semantischen Zielsetzungen, die strukturbildend auf die Geschichte der Gesellschaft einwirken sollen.

Für die Analyse des Theoriedesigns lässt sich die gesamte Tragweite von Adornos Konzept der Relation von Kunst und Gesellschaft mit der systemtheoretischen Frage nach dem soeben angesprochenen gesellschaftsstrukturellen Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft erfassen. Dieser Ansatz erweitert Ador-

¹⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 120 f.

¹⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 93

¹⁷Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 200

nos Konzept dahingehend, dass Kunst und Gesellschaft von der Meta-Ebene einer GESAMTGESELLSCHAFT aus betrachtet und ihre gegenseitigen Einflussnahmen hinsichtlich der Fragestellungen der Analyse thematisiert werden können. Diese Vorgehensweise ist notwendig, will man das Potential von Adornos folgender Überlegung in seiner ganzen Bedeutung erfassen. Es heißt: „Die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst, nicht die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft.“¹⁸ Dieser Ansatz beinhaltet zwei entscheidende Aspekte. Zum einem wertet Adorno die Kunst als einen Teil der Gesellschaft, zum anderen sieht er die Kunst, wie oben bereits gezeigt, dazu befähigt, gesellschaftliche Strukturen in sich aufzunehmen und werkimmanent zu wiederholen. Was resultiert aus diesen Annahmen? Es ist gesagt worden, dass Kunst und Gesellschaft einen unvereinbaren Gegensatz darstellen. Die Gesellschaft erweist sich als ein System, das jegliche lebendige Regung in die Kategorien der Empirie zwingt und die Elemente der Welt ihres wahren Kerns beraubt. Die Kunst sperrt sich durch Nicht-Kommunikation etc. gegen diese Operationen. Aber dennoch wird Kunst als der Gesellschaft immanent verstanden. Dieser Ansatz macht es notwendig, zwischen der falschen Gesellschaft des Systems und dem simplen Aspekt von reiner Gesellschaftlichkeit zu unterscheiden. Zu Beginn dieses Kapitels ist gesagt worden, dass Kunstwerke immer auch *faits sociaux*, Produkte der Gesellschaft sind. Sie stellen also immer ein Moment der Gesellschaft dar. Das heißt, egal ob es um die Mechanismen der Kulturindustrie oder die Kunst geht, grundsätzlich geht es in beiden Fällen immer um den Aspekt von Gesellschaftlichkeit.

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, die Ansätze der ÄSTHETISCHEN THEORIE von der Ebene einer Gesamtgesellschaft aus zu betrachten. Zwar wendet auch Adorno selbst den Begriff der Gesamtgesellschaft an, jedoch entbehrt dieser der Zuordnung zu einem eindeutig formulierten Konzept. Dennoch handelt es sich im Rahmen der ÄSTHETISCHEN THEORIE hier um einen bedeutenden Begriff. Dies zeigt Adornos folgende Überlegung. „Der Rang von Kunstwerken kann sinnvoll auf gesellschaftliches Bedürfnis bezogen werden nur vermittelt durch eine Theorie der Gesamtgesellschaft, nicht nach dem, was Bevölkerungen gerade brauchen und was ihnen eben darum um so leichter aufzunötigen ist.“¹⁹ Adorno wählt hier eine Perspektive auf die Relation von Kunst und Gesellschaft, die auf konkrete Inhalte

¹⁸Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 345

¹⁹Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 466

verzichtet und stattdessen auf rein strukturelle Zusammenhänge ausgerichtet ist, denn Kunst und Gesellschaft werden hier jenseits ihrer gegenwärtig aktuellen phänomenologischen Ausprägungen gesehen. Kunst und Gesellschaft stehen also in einem übergeordneten Zusammenhang und eben dieser lässt sich als der strukturelle Zusammenhang der Gesamtgesellschaft beschreiben. Aus diesem Grund wird Kunst, obwohl sie sich gegen die Gesellschaft richtet, dennoch als Teil der Gesellschaft, bzw. als ein gesellschaftliches Moment verstanden. Eben weil Kunst und Gesellschaft auf ihre je spezifische Weise gesellschaftlich wirken, macht es Sinn, diese Gesellschaftlichkeit in eine Theorie der Gesamtgesellschaft zu betten. Die Gesamtgesellschaft ist zu begreifen als jeglicher Sachverhalt von Gesellschaftlichkeit und dieser kann, wie im Fall der Kunst, durchaus gegen die Gesellschaft stehen. Zu beachten aber ist, dass Kunst, auch wenn sie gesellschaftlich wirkt, immer nur als Kunst wirkt. Ihr Beitrag zur Gesamtgesellschaft ist der künstlerische. Nun ist es aber nicht entscheidend, dass Kunst Teil einer Gesamtgesellschaft ist, sondern dass *die Immanenz der Gesellschaft im Werk* das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst darstellt. Dies bedeutet nichts anderes, als dass das Kunstwerk dazu in der Lage ist, die Gesellschaft in sich noch einmal zu wiederholen - *Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal*. Es ist bereits gesagt worden, dass diese Duplizierung der Welt als die Anfertigung einer Zweitbeschreibung zu verstehen ist. Das Kunstwerk beobachtet die Gesellschaft und fertigt eine Beschreibung an. Diese Beschreibung der Gesellschaft findet sich in den gewählten Formkriterien der Negation, die zugleich das Potential möglicher Praxis in sich bergen.

Der gesellschaftsstrukturelle Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft übersteigt das Interesse hinsichtlich der ÄSTHETISCHEN THEORIE als eine Kunsttheorie natürlich weitgehend. Der in der Theorie implizierte Ansatz, dass die Kunst zur Beobachtung der Gesellschaft fähig ist, eröffnet die Möglichkeit eines systemtheoretischen Diskurses. Welche systemtheoretischen Zugriffe auf die ÄSTHETISCHEN THEORIE denkbar sind, ist im Rahmen dieses ersten Kapitels der Analyse bereits deutlich geworden. Alle weiteren hieran anschließenden Fragestellungen werden im folgenden Kapitel, das sich auf Niklas Luhmann konzentriert und im zweiten Teil der Analyse thematisiert.

Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft

Geht es im folgenden um Niklas Luhmanns Schrift DIE KUNST DER GESELLSCHAFT¹, so ist klar, dass hier ein radikaler Bruch zu den Ansätzen Adornos vorliegt. In einen gänzlich anderen Theorieentwurf gebettet, dient die Kunst bei Luhmann nicht als Projektions- und Installationsfläche für Utopien, bzw. als Katalysator für die Einlösung von Theorieansprüchen einer übergeordneten Ästhetik, sondern sie stellt sich als ein funktional ausdifferenziertes autopoietisches soziales System der Gesellschaft dar, dessen Bezug zu jeglichem Weltsachverhalt sich allein nach Maßgabe der systeminternen Operationen vollzieht. Das bedeutet, die Kunst lässt sich in der Theorie Luhmanns in ihren Vollzügen lediglich beobachten, nicht aber nutzbar machen für andere theoretische Zwecke, denn über sich selbst entscheidet die Kunst ausschließlich allein. Das Interesse gilt in diesem Zusammenhang der Frage, wie sich ein solches Konzept auf der Ebene des Theoriedesigns gestaltet.

Eine der entscheidenden Grundlegungen in Luhmanns Überlegungen hinsichtlich der Kunst findet sich in der Unterscheidung von FORM- und SYSTEMTHEORIE². Diese Unterscheidung hat zur Konsequenz, dass sich alles, was über die werkimmanenten Aspekte des Kunstwerks gesagt wird, als Formtheorie gestaltet, sämtliche Aussagen über die Relation von Kunstwerk und Gesellschaft sich hingegen im begrifflichen Rahmen des systemtheoretischen Konzepts des Systems Kunst vollziehen. Diese Unterscheidung von Form- und Systemtheorie hat aber nun nicht etwa zur Folge, dass beide Theorien nicht kompatibel wären. Der Zusammenhang gestaltet sich vielmehr derart, dass die Formtheorie in der Systemtheorie enthalten ist, es der Systemtheorie aber (schon) nicht (mehr) um Fragen der Form geht. Die Systemtheorie bildet ein anderes Niveau als die Formtheorie und ist daher an qualitativ anderen Fragen interessiert. Dieser Tatbestand ist das zentrale Moment in DIE KUNST DER GESELLSCHAFT, denn formbezogene und systemtheoretische Fragen durchziehen gleichermaßen den Bereich der Kunst, bzw. den des Kunstwerks.

Für die Analyse des Theoriedesigns ist jedoch nicht allein dieser Aspekt von Bedeutung. So wird zudem die Annahme vertreten, dass das Paradigma des

¹ Neben der KUNST DER GESELLSCHAFT werden auch die beiden ungleich kürzeren Schriften UNBEOBACHTBARE WELT und DIE AUSDIFFERENZIERUNG DES KUNSTSYSTEMS, sowie die in DIE GESELLSCHAFT DER GESELLSCHAFT enthaltenen Ausführungen zur Kunst mit in die Analyse aufgenommen.

²vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 67

Theoriedesigns von Luhmanns allumspannenden Großprojekt einer Theorie der Gesellschaft innerhalb der Theorie des Kunstwerks ein re-entry findet - was zu dem Ergebnis führt, in DIE KUNST DER GESELLSCHAFT die Systemtheorie als Kunstwerk verwirklicht zu sehen.

Formtheoretische Parameter des Kunstwerks

Die Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE hatte unter anderem zum Ergebnis, dass bei Adorno die Einheit der Kunstwerke in der Negation der Elemente der Empirie, der werkimmanenten Demontage ihrer kategorialen Bestimmungen gründet. Luhmann sieht die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen vor einem anderen Horizont. „Ungeachtet aller Unterschiede der konkreten Materialisationen, ungeachtet aller Unterschiede der Wahrnehmungsmedien und damit: der Kunstarten liegt etwas Gemeinsames im Aufbau neuer Medium/Formverhältnisse, die auf das Beobachtetwerden zielen und nur verständlich werden, wenn man das versteht. Die Einheit der Kunst besteht in dieser Produktion für Beobachtung (...) und ihr Medium besteht in den Freiheitsgraden für Medien/Form-Verhältnisse, die damit geschaffen sind.“³ Wird das Medium der Kunstwerke bei Adorno durch die konkreten empirischen Weltsachverhalte bestimmt, so findet es sich bei Luhmann in der abstrakten Relation der Begriffe MEDIUM und FORM. In dieser Grundlegung kommt es nicht darauf an, welcher konkreten Materialien sich das Kunstwerk im werkimmanenten Prozess seiner Formung bedient, sondern auf welche Weise dies geschieht. Dieser werkimmanente Zusammenhang von MEDIUM und FORM ist es, der das Kunstwerk als Kunstwerk bestimmt und es der reinen Form nach von der Außenwelt unterscheidet. Es stellt sich die Frage, wie in diesem Kontext der Begriff des MATERIALS des Kunstwerks zu werten ist.

Der Begriff des Mediums

Im Rahmen der Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist gesagt worden, dass die Funktionszusammenhänge der Gesellschaft jedes Element der Empirie *für etwas*

³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 188

anderes stehen lassen, eben weil jedes Element lediglich eine Funktion erfüllt, die Elemente des Formenspiels des Kunstwerks aber funktionslos sind, da sie für sich selbst stehen und ihr Wesen *an sich* und ihre Erscheinung in eins mit der Wahrheit präsentieren. Der Begriff des Materials besitzt in der ÄSTHETISCHEN THEORIE also grundsätzlich eine vorgezeichnete Bedeutung, bzw. einen ontologischen Aspekt. Das Material ist entweder das durch die verdinglichte Empirie entstellte Element oder das durch die werkimmanente Dynamik des Kunstwerks errettete Element der Welt, das sich im Widerschein seines wahrhaften AN SICHS präsentiert. Luhmann hingegen vertritt die Auffassung, Materialien jeder Art seien „nur Ressourcen, über die nach Maßgabe des Sinnes von Kommunikation disponiert wird.“⁴ Diese Definition des Materials als schlichte Ressource bedeutet eine Absage an verbindliche Werte, denn diese laufen ausschließlich über den Sinn von Kommunikationen und diese können beliebig wechseln. Wird bei Adorno das entstellte wahre Wesen der Elemente durch das Kunstwerk zu neuem Sein errettet, so findet sich in der Theorie Luhmanns nichts außer der Verarbeitung des Materials zum Kunstwerk, dessen Wert allein darin liegt, dass es nicht länger Ressource ist, sondern Form angenommen hat und dadurch zum Kunstwerk geworden ist. Dennoch besitzt das Material in DIE KUNST DER GESELLSCHAFT eine Eigenschaft, die es in eine interessante Parallele zur ÄSTHETISCHEN THEORIE bringt. So heißt es bei Luhmann: „Anders als bei Naturdingen wird das Material, aus dem das Kunstwerk besteht, zur Mitwirkung am Formenspiel aufgerufen und so selbst als Form anerkannt. Es darf selbst erscheinen, ist also nicht nur Widerstand beim Aufprägen der Form. Was immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht, sobald es einen Informationswert gewinnt, den es nur dem Kunstwerk verdankt.“⁵ Das bedeutet, in der Theorie Luhmanns ist das Material generell für eine Vielzahl von Verwendungen in der Gesellschaft offen, eben weil es lediglich eine Ressource darstellt. In den kunstwerkimmanenten Prozessen aber wird es zur direkten *Mitwirkung am Formenspiel aufgerufen* und *selbst als Form anerkannt*. Das heißt, dass das Kunstwerk „Ressourcen anders definiert und anders in Anspruch nimmt, als dies in der Gesellschaft sonst geschieht.“⁶ Was also im Fall Adornos auf das wahre Wesen der Elemente zielt, wird bei Luhmann als ein besonderer INFORMATIONSWERT des Materials qualifiziert. Und dieser besondere Informationswert ist für die Gesellschaft ausschließlich über das Kunstwerk zu haben.

⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 132

⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 176

⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 132

Auch in der Theorie Luhmanns liegt dem Kunstwerk also ein Umgang mit den Elementen zugrunde, der sich von den üblicherweise praktizierten Modalitäten unterscheidet. In diesem Punkt zeigt sich bei Adorno und Luhmann eine Parallele. Entscheidend ist jedoch die Differenz ihrer jeweiligen Ausgangsposition. Stehen Kunst und Gesellschaft bei Adorno in einem aufeinander bezogenen Verhältnis des Gegensatzes, das im Programm der Negation der Empirie seine Entfaltung findet, so ist der werkimmanente Umgang mit dem Material bei Luhmann eine Besonderheit in einem grundsätzlich UNIVERSAL angelegten Prozess, der auf vielfache Weise in der Gesellschaft vollzogen wird. Das heißt, die Kunst sieht sich nicht der Gesellschaft gegenübergestellt, sondern auf räumlich und zeitlich gleicher Ebene mit einer Vielzahl von Operationen, die allesamt das universal angelegte Programm von Medium/Formverhältnissen realisieren. Das ist der entscheidende Ausgangspunkt für die systemtheoretische Diskussion des Kunstwerks. Daher ist zunächst nicht die Besonderheit des Informationswertes, der aus der Formung des Materials resultiert der wesentliche Aspekt für die Analyse, sondern der Weg, der dorthin führt, also die Frage, wie sich ein universaler Prozess als einzigartig, nämlich in Gestalt eines Kunstwerk, vollziehen kann.

Im Rahmen der Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist gezeigt worden, dass Adornos Konzept des Kunstwerks mit einer Semantik ausgestattet ist, die sich die metaphysischen Leitideen der WAHRHEIT, des ABSOLUTEN und des GEISTES zum Thema macht und im Projekt der Negation die letzte Stätte für deren Offenbarung sieht. Luhmann verzichtet auf derartige Korrespondenzen und verortet das Kunstwerk stattdessen im virtuellen Raum eines Gelingens aus sich selbst heraus. Das Kunstwerk stellt sich ein Prozess des Wandels von ENTSTEHUNGSUNWAHRSCHEINLICHKEIT in ERHALTUNGSWAHRSCHEINLICHKEIT⁷ dar und wird durch die mit den Medium/Formverhältnissen verbundenen Operationen generiert. Entscheidend hierbei ist, dass mit den Begriffen Medium und Form eine „Ausgangsdifferenz vorgeschlagen (wird), die das dingontologische Konzept ersetzen, das heißt überflüssig machen soll.“⁸ Das bedeutet für die Analyse des Theoriedesigns, dass der Begriff der Form ohne Referenz außer auf die seines Mediums zu betrachten ist.

Das Medium ist zu verstehen als ein loser Zusammenhang bestimmter Elemente, die durch die Form in eine feste Kopplung überführt werden. So lassen

⁷vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 347

⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 166

sich etwa die als lose Elemente zur Verfügung stehenden Worte des Mediums Sprache zur festen Kopplung eines Satzes formen und die lose Kopplung von Sätzen zur festen eines Romans. Oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, die lose Kopplung von Elementen des Mediums Akustik lassen sich zur festen Kopplung von Sprachlauten formen. Schon dieses simple Beispiel macht deutlich, dass der Begriff des Mediums auf keinen ontologischen Weltsachverhalt verweist, sondern sich als ein Horizont für mögliche Formungsprozesse darstellt. Alles kann zum Medium werden, soweit es aus Elementen besteht, die sich zu Formen zusammenfassen lassen. Diese Bestimmung des Mediums hat den Verzicht auf jegliche Vorstellung einer Wesenhaftigkeit oder eines wahren *An sichs* des Materials zur Konsequenz. Das Material des Kunstwerks ist das Medium, das geformt wird; es wird also im Rahmen eines Prozesses generiert. Und Prozesse vollziehen sich stets in Modalitäten des *Wie*. Mit dem Begriff des Mediums verbinden sich bei Luhmann ausschließlich Fragen der Operation, nicht aber Fragen der Substanz. Der Begriff des Mediums löst damit den Begriff der Welt von der Vorstellung einer gegebenen oder unhintergehbaren Größe mit einem festen Seins-Kern. Statt dessen „wird die Welt zum Medium für die laufende Bildung (...) spezifischer Formen, zum selbst nicht faßbaren ‘Horizont’ von Konstruktionen, der als Medium deren Wechsel überdauert.“⁹ Die Welt fungiert als Garant dafür, dass überhaupt etwas passieren kann, was aber geschieht, liegt im Ermessen der Form. Was als Welt beobachtbar wird, ist allein die Form, niemals die Welt an sich. Das Medium Welt kann „nur an (...) Formen und nicht als solches beobachtet werden.“¹⁰

Diese Grundlegung hat einen entscheidenden Aspekt hinsichtlich der Form zur Konsequenz. Im Fall Adornos ist gesagt worden, dass die Form die zentrale Unterscheidung zwischen Kunst und empirischer Welt trifft. Ästhetische Form ist die Setzung der Differenz von Kunst und Empirie. Form bedeutet bei Adorno die Negation der empirischen Welt und in dieser Negation liegt die Differenzierungsleistung. Bei Luhmann liegen die Dinge nun ganz anders. In ihrer Eigenschaft lose Elemente zu festen zu koppeln, erschafft die Form überhaupt erst die Welt, von der sie sich als Form unterscheidet. Form modelliert, bzw. negiert nicht das bereits Vorhandene, sondern erzeugt überhaupt erst Handhabbares. In diesem Prozess sind „Formen immer stärker, also durchsetzungsfähiger als das Medium selbst. Das Medium setzt ihnen keinen Widerstand entgegen - so wie Worte nicht gegen

⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 22

¹⁰Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 171

Satzbildung. (...) Natürlich limitieren Medien das, was man mit ihnen anfangen kann. Sie schließen, da sie ja ihrerseits aus Elementen bestehen, Beliebigkeit aus. Aber das Arsenal ihrer Möglichkeiten bleibt im Normalfall groß genug, um nicht auf wenige Formen festgelegt zu sein.“¹¹ Anders als in der ÄSTHETISCHEN THEORIE also gestaltet sich die Relation von Form und Material, bzw. von Form und Medium nicht als ein Prozess der Bearbeitung, sondern als eine zirkulär geschlossene Korrespondenz. Der Formungsprozess findet sich bei Luhmann auf einem erheblich abstrakteren Niveau als bei Adorno. Adorno wertet die werkimmanente Formung bereits als einen sich selbst limitierenden Prozess, lässt die Form aber mit konkreten Elementen einer dingontologischen Welt operieren. Luhmann hingegen hebt alles in der absoluten Selbstbezüglichkeit der Form auf, indem er selbst die ‘Seins-Qualitäten’ des Materials von der Form abhängig macht. Die Unterscheidungsleistung der Form gestaltet sich nicht als die Differenzierung von Kunst und empirischer Welt, sondern als die Differenz von *beobachtbarer* und *unbeobachtbarer* Welt. Beobachtbar ist die Form, unbeobachtbar die nicht geformte Welt.

Mit der Unbeobachtbarkeit stellt sich aber nun nicht etwa ein Weltverlust ein. Vielmehr garantiert das Medium, dass es immer weitergehen kann, denn das Medium ist „stabiler als die Form - eben weil es nur lose Kopplungen benötigt. Formen können (...) in einem Medium wie immer flüchtig oder längerfristig gebildet werden, ohne dass das Medium dadurch verbraucht würde oder mit der Auflösung der Form verschwände. Das Medium nimmt (...) die für es möglichen Formen widerstandslos auf; aber diese Durchsetzungsfähigkeit der Form muß mit Instabilität bezahlt werden.“¹² Diese Grundlegung führt folgende bedeutende Aspekte mit sich: allein mittels der Form können Aussagen über die Welt getroffen werden, seien es künstlerische oder andere Gesellschaftsbereiche betreffende. Jede Form führt aber auch all das mit, was nicht geformt wurde und weist somit auf andere Möglichkeiten von Welt hin. Die Eindeutigkeit der Form steht zugleich für alles nicht als Form realisierte, aber im Sinne des Mediums durchaus mögliche. Jede Form ist also nicht nur eine Form auf Zeit, sondern sie steht zudem in Konkurrenz zu anders denkbaren Medium/Formverhältnissen.¹³ Hinzu kommt der bereits angesprochene Aspekt, dass Formen wiederum zu Medien werden können - aus Worten gebildete Sätze können als Medium dienen und zur Form einer myti-

¹¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 169 f.

¹²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 171

¹³Dieser Tatbestand lässt sich schön an der mühsamen Rekonstruktion von Unterscheidungsleistungen von Alltags- und Kunstformen vergangener Kulturen beobachten, deren Formen der Welterzeugung durch die Kulturen nachfolgender Jahrhunderte ersetzt worden sind.

schen Erzählung gekoppelt werden. Es zeigt sich die Möglichkeit „eines evolutionären Stufenbaus von Medium/Form-Verhältnissen.“¹⁴ Mythen können sich, wenn sie sich im optischen Medium der Schrift duplizieren lassen, zu Textgattungen koppeln lassen.¹⁵ Das heißt, „die Logik der Unterscheidung von Medium und Form läßt (...) keine Aussagen über letzte Grenzen des Möglichen zu, wohl aber Aussagen über Abhängigkeitsketten, die auf evolutionäre Errungenschaften der Formenbildung verweisen, die vorliegen müssen, damit eine weitere, ins immer Unwahrscheinlichere treibende Konstellierung möglich ist.“¹⁶

In all diese Relationen ist nun auch das Kunstwerk gebettet und es wiederholt sich die Frage, was die Besonderheit des werkimmanent realisierten Medium/Formverhältnisses ausmacht. Wie stellt sich das Kunstwerk im Vergleich mit den in der Gesellschaft sonst üblichen Modalitäten im Wechselspiel von Medium und Form dar? Hierzu gilt es Luhmanns Grundlegungen bezüglich des Begriffs der Form genauer zu betrachten.

Der Begriff der Form

„Formen, die durch feste Kopplung der Möglichkeiten eines Mediums gebildet werden, unterscheiden sich selbst (Innenseite) von den anderen Möglichkeiten, die das Medium bietet (Außenseite). Aber es handelt sich natürlich um einen Spezialfall des Unterscheidens, nicht um die allgemeine Form, die auf der anderen Seite nur den unmarked state kennt, in den sie eingelassen ist.“¹⁷ Der Begriff der Form ist in der Theorie Luhmanns mit einer Reihe verschiedener Unterscheidungsleistungen verbunden, die sich jeweils durch ihren spezifischen Abstraktionsgrad auszeichnen. Hier wäre zunächst die Differenz von Form und *unmarked state* zu betrachten. Die Korrespondenz dieser beiden Begriffe bringt noch einmal Luhmanns grundlegende Ausgangsposition zum Ausdruck. So setzt „der Begriff der Form (...) die Welt als ‘unmarked state’ voraus. (...) Die Einheit der Welt ist unerreichbar, sie ist weder Summe, noch Aggregat, noch Geist.“¹⁸ Der unmarked state ist der „unterscheidungslose Weltzustand“,¹⁹ der sich als absolut

¹⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 172

¹⁵vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 172

¹⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 173

¹⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 169

¹⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 51

¹⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, Fußnote S. 52

unbeobachtbar manifestiert. Hier lohnt ein Rückblick auf die ÄSTHETISCHE THEORIE. Anders als Adorno nutzt Luhmann die Unerreichbarkeit der Welt nicht zur Installation einer Semantik der Verklärung, vielmehr wertet er die Unerreichbarkeit als Grundvoraussetzung für jegliches Ingangsetzen weltlicher Prozesse. Die Unerreichbarkeit der Welt ist nicht das jenseitig Fremde, sondern das ganz Gegenwärtige. Die *andere* Gesellschaft, die Adorno im Fremden verortet, wird in der Theorie Luhmanns im Vollzug von Medium/Formverhältnissen stets mitgeführt, denn das Medium WELT stellt selbst stets die Möglichkeit bereit, dass alles auch anders denkbar ist. Würde Luhmanns Interesse an der Gesellschaft auf eine Veränderung der Gesellschaft zielen, dann verbände sich mit der durch das Medium bereitgestellten Möglichkeit des anders denkbaren nicht länger die Änderung der Gesellschaft durch die Umsetzung eines semantischen Ideenkatalogs²⁰, sondern deren Änderung in Gestalt von Operationen, die sich in einer Umkehr oder Verschiebung von Medium/Formverhältnissen vollziehen würde.

„Wenn eine neue Operationsreihe mit einer Differenz beginnt, die sie selber macht, beginnt sie mit einem blinden Fleck. Sie steigt aus dem ‘unmarked state’, indem nichts zu sehen ist und nicht einmal von ‘Raum’ gesprochen werden könnte in den ‘marked state’ ein, und zieht, indem sie sie überschreitet, eine Grenze. Die Markierung erzeugt den Raum der Unterscheidung, die Differenz von ‘marked space’ und ‘unmarked space’“²¹ Das heißt, der Prozess der Formung beginnt mit dem willkürlichen Akt einer ersten Setzung von Form. Es wird eine erste grundlegende Unterscheidung getroffen, die sich in dem simplen Sachverhalt des *dies* und *nicht das* ausdrückt. Mit dieser Unterscheidung gewinnt nun das Medium an Form. Man kann jetzt etwas von dem Medium Welt sehen, den Teil, der zu einer festen Form gekoppelt worden ist. Diese von der Form vollzogene Differenz zwischen den fest gekoppelten Elementen der Form und losen Elementen des Mediums gestaltet sich als eine Zwei-Seiten-Form. Sie zeigt auf ihrer einen Seite den beobachtbaren marked space und auf ihrer anderen Seite den unbeobachtbaren unmarked space aller nicht verwirklichten Kopplungsmöglichkeiten der Elemente. Die Form verfügt nun über eine *Innenseite* und eine *Außenseite*. Die Innenseite bezeichnet das Markierte, die Außenseite das Unmarkierte.

Im Rahmen der Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist der Vorschlag gemacht

²⁰Semantische Vorschläge für eine Neubewertung der Gesellschaft lassen sich gegenwärtig am besten, bzw. nur noch im Bereich des Marketings beobachten. Wertekodizes, die für die Weltkommunikation nicht länger relevant sind, werden heute als Drehbuchvorlagen für Werbefilme genutzt.

²¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 51

worden, auf den Formbegriff Adornos ebenfalls das Modell der Zwei-Seiten-Form anzuwenden und zwar im Rahmen des Zusammenhangs von *Form* und *ästhetischem Schein* und im Kontext der Semantik des *Rätsels*. In beiden Fällen ist gezeigt worden, dass sich die hohen Anforderungen, die Adorno an das Kunstwerk stellt, zwar nicht logisch einlösen, aber zumindest sinnvoll beschreiben lassen, wenn man Adornos Ansätze mit den Begriffen des *Möglichen* und des *Unbeobachtbaren* begegnet. Bezogen auf den *ästhetischen Schein* ist Adornos Ansatz vorgestellt worden, dass *die Kunst ihrer bloßen Form nach verspricht, was nicht ist und objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch anmeldet, daß das, was nicht ist, weil es erscheint, möglich sein muß*. Das Konzept der Zwei-Seiten-Form wird diesem Anspruch der Kunst gerecht, denn die eine Seite der Unterscheidung führt auf der anderen Seite die grundsätzliche Möglichkeit von Welt mit und diese Möglichkeit lässt sich semantisch als das *FREMDE* und *ANDERE* beschreiben. Bezogen auf Adornos Figur des *Rätsels* ist gezeigt worden, dass die Lösung des *Rätsels* die andere Seite der Form darstellt. Die Struktur der Form erzwingt die Antwort, denn die Innenseite der Form kündigt stets von der Außenseite. Unlösbar aber bleibt das *Rätsel*, weil die Außenseite unbeobachtbar bleibt. Die Anwendung des systemtheoretischen Formbegriffs auf die *ÄSTHETISCHE THEORIE* hat deutlich gemacht, dass sich die grundsätzlichen Fragestellungen Adornos mit dem begrifflichen Instrumentarium der Systemtheorie behandeln lassen, bzw. lassen sich die mit der Zwei-Seiten-Form zusammenhängenden Operationen an ähnliche Fragestellungen heranzuführen. Wo Adorno die Relation von *Form* und *ästhetischem Schein* wählt, findet sich in der Theorie Luhmanns dieses Übersteigen der sichtbaren Form in Gestalt der unmarkierten Seite, die von der Form zwar abhängig ist, dieser aber dennoch nicht entspricht. Wo Adorno das *Rätsel* sieht, findet sich bei Luhmann die Korrespondenz von Innen- und Außenseite der Form. Anders aber als Adorno sieht Luhmann diese Überschreiten der Form nicht in Fragen der Substanz verankert. Er löst sie vielmehr im Modus von Operationen auf. Die Unergründbarkeit der unmarkierten Außenseite stellt nicht das *Rätsel* des *Fremden* dar, sondern ist fester Bestandteil der ganz innerweltlichen Operation Formung. Bezogen auf das Theoriedesign ist hier festzuhalten, dass Luhmanns Begriff der Form ohne jegliche semantische Zutat angelegt ist. Fragen, die im Kontext der Form aufgeworfen werden, lassen sich nicht jenseitig der Form, sondern wiederum nur mittels des Begriffs der Form behandeln. Ein Beispiel: „Wenn Differenz als Form (oder umgekehrt: Form als eine Unterscheidung mit zwei Sei-

ten) verstanden wird, heißt dies, daß die Unterscheidung sich vollständig selbst enthält. (...) Sie ist durch nichts anderes gehalten. Sie ist Sinn und wiederholbares Resultat der Operation die sie in die Welt einführt.“²² Das bedeutet, theoretische Fragen sind bei Luhmann ausschließlich über das Theoriedesign zu lösen. Die begrifflichen Bestimmungen werden durch nichts anderes gehalten als durch sich selbst. Es gibt nichts Jenseitiges, das fremd wirkt oder Rätsel aufwirft. Diese Grundlegung hat zur Konsequenz, dass für die Theorie Luhmanns letztlich nur funktionsbezogene Fragen von Interesse sind, denn eventuell auftretende Fragen oder Probleme sind in der operativen Dynamik der Begriffsarchitektur zu lösen.

Mit der Differenzierung der Welt in marked und unmarked space geraten Form und Medium in ein Ungleichgewicht. Auf der einen Seite steht die fest gekoppelte Form, auf der anderen Seite das Arsenal der nicht realisierten Möglichkeiten des Mediums. Dieser Bruch im Verhältnis von Form und Medium ist notwendig, denn „Formen müssen *asymmetrisch* gebildet werden, weil ihr Sinn darin liegt, ihre eine (ihre innere) aber nicht ihre andere (ihre äußere) Seite für weitere Operationen (Ausarbeitungen, Komplexitätssteigerungen etc.) verfügbar zu machen. Sie entstehen (...) durch *Symmetriebruch*.“²³ Es entsteht ein Ungleichgewicht, auf das es in der Gesellschaft aber zumeist nicht mehr ankommt, denn alles, was nach der Differenzierung von marked und unmarked space kommt, vollzieht sich in den Modalitäten der Form, bzw. auf der Innenseite der Form. An die Unterscheidungsleistung der Form schließen die weiteren Operationen an. So werden beispielsweise für den Aufbau eines mittelalterlichen Romans nur diejenigen Elemente des Medium Sprache/Schrift gekoppelt werden, die für diesen Roman sinnvoll sind und an die Innenseite der Form anschließen (etwa Themen wie die Pest, gotische Kathedralen etc., nicht aber Begriffe der aktuellen Gendebatte.) Die immer weiter fortlaufende Aktivierung des Mediums lässt aus der Romanidee dann letztlich ein 780 Seiten umfassendes Werk entstehen, ein komplexes Gebilde, dessen Ursprung in der Idee oder Form MITTELALTERROMAN liegt. Neben diesem üblicherweise in der Gesellschaft praktizierten Verhältnis von Medium und Form, ist aber auch noch eine andere Relation möglich. So bietet „die durch (irgendeine) Festlegung erzeugte Unterscheidung (von marked und unmarked space, Anmerkung der Verfasserin) (...) auf ihrer anderen Seite eine

²²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 49

²³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 51

doppelte Möglichkeit. Man kann die andere Seite in ihrem Unbestimmtsein als 'unmarked space' belassen. (...) Wenn man dagegen auf der anderen, nicht festgelegten Seite der Form eine weitere Form sucht und bezeichnet (markiert, Anmerkung der Verfasserin), kann man von dort aus zurückkehren *und findet den Ausgangspunkt verändert vor*. Er ist jetzt die andere Seite der anderen Seite. Es kommt zu einer Sinnanreicherung, aber auch zu einer Wahrnehmung von Kontingenz, die man im operativen Vollzug der ersten Festlegung nicht gesehen hatte.“²⁴ Lässt man also nach dem ersten Treffen einer Unterscheidung, nach der Markierung der Differenz zwischen marked und unmarked space die so entstandene Außenseite der Form nicht außer acht, sondern nutzt sie stattdessen als Innenseite einer weiteren Form, wodurch die Ausgangslage verändert wird, zeigt sich, dass es nach dieser ersten Differenzierungsleistung nicht mehr beliebig zugeht. Die Möglichkeiten, die die Außenseite der ersten Form als Innenseite der zweiten Form bietet, sind begrenzt und bilden nicht länger die Größe des unmarked state. Zudem wird der Aspekt der Willkür, der Kontingenz, im Kontext der ersten Unterscheidung deutlich. Denn es hätte ja genauso gut eine andere erste Unterscheidung getroffen werden können, die dann eine bestimmte Außenseite der Form etabliert hätte. Also: „Form mag willkürlich gewonnen werden, aber sie limitiert dann das, was auf der einen bzw. der anderen Seite möglich ist.“²⁵ Dieser Tatbestand ist grundlegend für jegliches Medium/Formverhältnis. Er tritt aber zurück vor dem Hintergrund, dass normalerweise nicht die auf der Außenseite mitgeführte Einschränkung der verbleibenden Möglichkeiten des Mediums für andere Formen von Bedeutung ist, sondern die Selbstbeschränkung der Form auf ihrer Innenseite. Oder anders ausgedrückt, die in den Medium/Formverhältnissen liegende Kontingenz berührt nicht die systeminternen Operationen, obwohl sie deren Formungsprozessen zugrunde liegt, bzw. wird die Kontingenz zumeist in eine systemeigene binäre Codierung überführt. Aber wie bereits gesagt, Systemtheorie und Formtheorie stellen ein je spezifisches Niveau dar. Wie noch gezeigt werden wird, ist für die Analyse der entscheidende Aspekt der, dass sich mit Kunstwerk ein Objekt in der Gesellschaft befindet, das mit dem grundlegenden Tatbestand der Kontingenz arbeitet und das Medium/Formverhältnisse zum Inhalt seiner Operationen macht.

²⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 53

²⁵Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt, Bielefeld, 1990, S. 10

Wie Adorno wertet auch Luhmann die Differenzierungsleistung der Form grundsätzlich als einen Schnitt, wenn auch nicht als *Schnitt durchs Lebendige*, so doch durch den unmarked state. „Form ist (...) ein Einschnitt, eine Verletzung eines unbestimmten Bereichs von Möglichkeiten durch eine Unterscheidung.“²⁶ Bei Adorno verläuft dieser Schnitt durch die Unversehrtheit der Elemente, bei Luhmann durch den unterscheidungslosen Weltsachverhalt. Hat dieser formale Akt der Differenzierung im Fall Adornos aber inhaltliche Konsequenzen, die sich in der Semantik der ÄSTHETISCHEN THEORIE niederschlagen, so schließen sich an die Zwei-Seiten-Form Luhmanns lediglich weitere formale Fragen an, beispielsweise der Aspekt der ZEIT. „Die Einführung von Form impliziert, daß beide Seiten *gleichzeitig* gegeben sind. Die Einführung ändert nichts an der Unzeitlichkeit der Welt, sie transformiert sie nur in Gleichzeitigkeit der einen und der anderen Seite. Gleichzeitig (!) findet sich aber der Ausgangspunkt für eine Operation (einschließlich Beobachtung) immer nur auf der einen (und nicht auf der anderen) Seite der Form; sonst wäre Form keine Form. Um auf die andere Seite zu gelangen braucht man eine weitere Operation, also Zeit. Die beiden Seiten sind gleichzeitig und zugleich als ein Vorher/Nachher-Unterschied gegeben. Die Form ermöglicht, ohne sich selbst zu bewegen, Bewegung. Sie ist der unbewegte Bewegter. Sie generiert Zeit als Differenz von Gleichzeitigkeit und Vorher/Nachher-Unterscheidungen. (...). Diese Zeit hat kein Ende. Was sie zeigt, kann immer wieder anders unterschieden werden; und wenn nicht, wird es uninteressant. Sie endet nicht in einem ‘Geist’, der auf der Differenz einer letzten Unterscheidung balanciert ohne zu kippen.“²⁷ Die Form dynamisiert die Welt also zu einem Verweisungszusammenhang, dessen Erkenntnis, bzw. Beobachtung allein im Vollzug des Verfahrens von Vorher/Nachher-Unterscheidungen möglich ist. Mit diesem Aspekt der Zeit stattet Luhmann seine Theorie ein weiteres mal mit der Frage des WIE aus und erteilt zugleich eine Absage an jegliche Fragen nach substantiellen Weltsachverhalten. Denn „Form (ist) nie als Einheit (gegeben). Sie kann zwar als Einheit (von zwei Seiten, Anmerkung der Verfasserin) bezeichnet werden, aber dies nur als Seite einer anderen Unterscheidung. Deshalb kann kein Formgebrauch, keine als Anfang oder Ende gesetzte Differenz das Unbedingte, das Absolute, die Welt fixieren.“²⁸ Die Form überführt jeglichen Zugang zur Welt in eine Operation, einen Prozess, ein Verfahren. „Form spielt mit Form, aber das Spiel

²⁶Luhmann, Bunsen, Baecker, *Unbeobachtbare Welt*, Bielefeld, 1990, S. 10

²⁷Luhmann, Bunsen, Baecker, *Unbeobachtbare Welt*, Bielefeld, 1990, S. 18

²⁸Luhmann, Bunsen, Baecker, *Unbeobachtbare Welt*, Bielefeld, 1990, S. 12

bleibt formal. Es erreicht nie die 'Materie', es dient nie als Zeichen für etwas anderes. Jede Festlegung einer Form ist zugleich eine Irritation mit noch offenen Anschlußentscheidungen, und jedes Fortschreiten von Form zu Form ein Experiment, das gelingen oder auch mißlingen kann."²⁹

Die vorgestellten Aspekte des Begriffs der Form machen deutlich, dass es sich bei dem systemtheoretischen Formbegriff um das Paradigma jeglicher Weltbeobachtung handelt. Bleibt zu fragen, was in der Theorie Luhmanns die Form des Kunstwerks auszeichnet und ob hier von der Besonderheit einer *ästhetischen* Form gesprochen werden kann. Postuliert die ÄSTHETISCHE THEORIE die Form sei Sache der Ästhetik, so stellt sich im Fall der KUNST DER GESELLSCHAFT die Frage, wie der Begriff der Ästhetik hier zu werten ist, ob sich an das Paradigma der Form ein ästhetischer Mehrwert anschließen lässt.

Das ornamentale Medium/Formverhältnis als Infrastruktur des Kunstwerks

Im Rahmen der Diskussion der Relation von Medium und Form hat sich gezeigt, dass eine Steigerung dieser Relation möglich ist, die Medium und Form gewissermaßen 'ineinanderfließen' lässt. Und zwar dann, wenn die Außenseite der einen Form zur Innenseite einer weiteren Form wird. Dieser Prozess zeichnet das ornamentale Medium/Formverhältnis aus. Und die Realisierung dieser Art von Medium/Formverhältnis gestaltet sich als das spezifische Charakteristikum eines gelungenen Kunstwerks.

Anders als im Fall der üblicherweise praktizierten Steigerung von Anschlussmöglichkeiten allein auf der Innenseite der Form, findet sich bei der ornamentalen Struktur eine Komplexitätssteigerung anderer Art. „Ornamente sind Rekursionen, Rückgriffe und Vorgriffe, die sich als solche fortsetzen. Sie lassen die Einheit von Redundanz und Varietät erscheinen. Dabei werden die Übergänge unkenntlich gemacht, zumindest nicht als Brüche betont, denn jede Stelle im Ornament ist zugleich die andere einer anderen.“³⁰ Die ornamentale Struktur zeichnet sich dadurch aus, dass der unmarked space der Form nicht bei seiner Undifferenziertheit belassen wird, sondern den Ausgangspunkt für weitere For-

²⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 190

³⁰Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 194 f.

mungsprozesse bildet. Die Notwendigkeit einer ersten Unterscheidung, die mit jeglicher Operation verbunden ist, stellt sich im Kontext des Ornamentalen als eine besondere dar. Denn geht es bei der in der Gesellschaft üblicherweise praktizierten Formung darum, sie zu systeminternen Prozessen zu steigern, so bleibt sie im Fall des Ornaments Selbstzweck und dient allein zur Entfaltung von an sie anschließenden weiteren Medium/Formverhältnissen. Von der ersten Unterscheidung hängt ab, wie es weitergeht, das ist immer der Fall. Aber das entscheidende am Ornament ist, dass diese Anschlussmöglichkeiten auf die Außenseite der Form zielen, dass es auf weitere Formvollzüge ankommt, nicht auf Komplexitätssteigerung auf der Innenseite der ersten Form. Kommt es etwa im normalen Sprachgebrauch auf die Innenseite eines Wortes an, so bildet im Fall der ornamentalen Struktur eines Gedichts beispielsweise die Außenseite das entscheidende Moment. Die Bedeutung des gewählten Wortes findet sich hier nicht bezogen auf den Informationswert eines Satzsinn, sondern hinsichtlich dessen Stellung im Gesamtgefüge des Gedichts. Die Worte nehmen zirkulär aufeinander bezug. Daher lässt sich „die ‘Aussage’ eines Gedichts (...) nicht paraphrasieren, nicht in der Form eines Satzes zusammenfassen, der dann wahr oder falsch sein kann. Der Sinn wird über Konnotationen, nicht über Denotationen vermittelt, über (...) die ornamentale Struktur der sich wechselseitig einschränkenden Verweisungen, die in der Form von Worten auftreten, aber nicht über den Satzsinn, nicht über den propositionalen Sinn der Aussagen.“³¹ In einem ornamentalen Medium/Formverhältnis bildet die Außenseite der einen Form die Innenseite einer anderen. Diese Verweisungszusammenhänge münden schließlich in einer vollendeten, in sich geschlossenen Formstruktur. Und diese nun bildet die INFRASTRUKTUR³² eines jeden Kunstwerks. Diese Bestimmung enthält zugleich auch den Aspekt der SCHÖNHEIT eines Kunstwerks. So dient „das innere Ornament (...) der Selbstbeschreibung des Kunstwerks; es macht schön, weil es schön ist. Es nimmt so viel Varietät wie möglich auf, so viel, wie es binden kann.“³³ Das ornamentale Medium/Formverhältnis spielt mit dem Überschuss an Anschlussmöglichkeiten für weitere Unterscheidungsleistungen, die die Außenseite der Form bietet. Es stützt sich dabei auf die Redundanz des bereits als Form verwirklichten und vollzieht von dort aus alle weiteren durch das Medium mitgeführten Möglichkeiten von Form. Im ornamentalen Medium/Formverhältnis verdichten sich REDUNDANZ und VARIETÄT

³¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 45 f.

³²vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 186

³³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 198

zum Steigerungszusammenhang einer zirkulär geschlossenen Korrespondenz zwischen den einzelnen Differenzierungsleistungen. Ornamentalität ist „die sich selbst dirigierende Formenkombination, (...), die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist.“³⁴

Für die Analyse des Theoriedesigns gilt es in diesem Zusammenhang folgenden interessanten Aspekt festzuhalten. Es ist an anderer Stelle bereits gesagt worden, dass sich die Markierung einer Differenz, also das Setzen einer Zwei-Seiten-Form, durch Kontingenz auszeichnet, also dadurch, dass die erste Unterscheidung willkürlich erfolgt, es aber danach nicht mehr beliebig zugeht, da alle an die erste Unterscheidung anschließenden weiteren Unterscheidungen dem Prozess der Limitation unterliegen. Trotz der Limitation aber ist der Anschluß weiterer Unterscheidungsleistungen nicht vorherbestimmt oder vorhersehbar. Diese Unvorhersehbarkeit lässt sich mit universellen Formel der Ja / Nein-Bifurkation beschreiben. Abbruch und Fortsetzung bilden zwar selbst eine Form mit bestimmten Anschlussmöglichkeiten, entscheidend aber ist, dass die entsprechende Wahl frei erfolgt. Das hat zur Konsequenz, dass der Welt durch diese binäre Codierung der Begriff der Eindeutigkeit entzogen wird, denn jeglicher Operation entspricht die grundsätzliche Möglichkeit ihres genauen Gegenteils. Wie in der Diskussion des Begriffs der Form bereits deutlich geworden ist, ist in der modernen Welt alles auch anders denkbar. Jegliche Unterscheidungsleistung ist eine Unterscheidung auf Zeit. Wenn nun aber beim ornamentalen Medium/Formverhältnis die Außenseite der einen Form die Innenseite einer zweiten Form bildet und diese wiederum die Außenseite einer dritten Form und diese Relationen in einer geschlossenen Struktur münden, dann finden sich hier Unterscheidungsleistungen, die sich nicht länger als auch anders denkbar darstellen, sondern die in eindeutiger Zuordnung zueinander stehen. Im Fall des Ornaments ist keine andere Formstruktur als die verwirklichte denkbar. „Es kann (...) herauskommen, daß alles Bestimmte in mehreren Unterscheidungen eine Rolle spielt, an mehreren Formen zugleich mitwirkt, also *multifunktional* (Hervorhebung der Verfasserin) und damit *unauswechselbar* (Hervorhebung der Verfasserin) dasteht. (...) Es kann sich, könnte man sagen, gegen die eigene Kontingenz durchsetzen.“³⁵ Es stellt sich die Frage, wie sich die Funktion der Kunst ausnimmt, wenn sie inmitten einer Gesellschaft, die sich durch die Eigenschaft auszeichnet, dass alles auch immer anders möglich

³⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 360

³⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 193

ist, das Kunstwerk als ein Objekt verwirklicht, das sich als eine eindeutige Formstruktur präsentiert.

Im Rückblick auf die Diskussion der ÄSTHETISCHE THEORIE wird bezüglich Luhmanns Konzept des ornamentalen Medium/Formverhältnisses der Ansatz vertreten, dass dieses Konzept eine parallele Lesart zu Adorno zulässt. Im Rahmen der Diskussion der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist gesagt worden, dass die Funktionszusammenhänge der Gesellschaft jedes Element der Empirie *für etwas anderes* stehen lassen, eben weil jedes Element lediglich eine Funktion erfüllt. Die Elemente des Formenspiels des Kunstwerks hingegen seien funktionslos, denn sie stehen für sich selbst, präsentieren ihr Wesen *an sich* und ihre Erscheinung in eins mit der Wahrheit. Wo die Funktionszusammenhänge der Gesellschaft das Wesen der Elemente entstellen, stelle die Form des Kunstwerks jedes einzelne an die *rechte Stelle*. In beiden Theorien zeigt sich also der Aspekt der Eindeutigkeit. Adornos Demontage der Elemente der Empirie und Luhmanns Medium/Formverhältnis bilden Prozesse, die den rein funktionsbezogenen Operationen nicht auswechselbare Formstrukturen entgegenstellen.

Der Begriff der Beobachtung

Ein zentraler Parameter von Medium/Formverhältnissen ist der an einigen Stellen bereits angeführte Begriff der BEOBACHTUNG. Entscheidend für die Analyse sind in diesem Kontext die mit dem Begriff der Beobachtung von Formen verbundenen Steigerungsverhältnisse.

Die Formung eines Mediums als die Differenzierung des Bereichs des Möglichen in eine markierte und eine unmarkierte Seite, stellt sich als eine Operation der REDUZIERUNG VON KOMPLEXITÄT dar - aus dem Bereich des Möglichen wird eine konkrete Auswahl getroffen. Die Innenseite der Form bezeichnet das, wofür man sich entschieden hat, die Außenseite alle nicht verwirklichten Möglichkeiten von Welt. Diese Unterscheidung von marked und unmarked space wird bei Luhmann als die Operation der BEOBACHTUNG ERSTER ORDNUNG beschrieben. Der entscheidende Aspekt dieser Beobachtung erster Ordnung ist, dass die getroffenen Unterscheidungen von dem Beobachter erster Ordnung selbst nicht beobachtet werden können. Dem Beobachter erster Ordnung ist allein die Innenseite der Zwei-Seiten-Form zugänglich. Der Beobachter erster Ordnung reduziert die Kom-

plexität des Mediums - und das heißt der Welt - , um überhaupt irgendetwas von der Welt beobachten zu können. Was der Beobachter erster Ordnung dann beobachten kann, ist die markierte Seite seiner Differenzierungsleistung, nicht aber die unmarkierte Seite. Diese bleibt der BLINDE FLECK seiner Operation. Der Beobachter erster Ordnung kann nicht wissen, was er alles nicht beobachtet hat. Das bedeutet, dass der Begriff der Zwei-Seiten-Form auf die Beobachtung erster Ordnung in ihrem Sinn als Operation eigentlich nicht angewendet werden kann. Denn die Differenzierungsleistung des Beobachters erster Ordnung wird durch den blinden Fleck der Beobachtung erster Ordnung nicht als Differenzierungsleistung erkennbar. Die Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen ist erst auf Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung möglich. „Ein Beobachten zweiter Ordnung liegt immer dann vor, wenn auf Unterscheidungsgebrauch geachtet wird, oder noch pointierter: wenn das eigene Unterscheiden und Bezeichnen auf ein weiteres Unterscheiden und Bezeichnen bezogen wird. Beobachten ist immer ein Unterscheiden von Unterscheidungen.“³⁶ Das heißt, erst der Beobachter zweiter Ordnung kann beobachten, welche Differenz der Beobachter erster Ordnung in die Welt eingeführt und in welcher Form dieser Komplexität reduziert hat. Das bedeutet: „Die Welt des Möglichen ist eine Erfindung des Beobachtens zweiter Ordnung, die für den Beobachter erster Ordnung notwendig latent bleibt.“³⁷ Erst die Beobachtung zweiter Ordnung kennt den Begriff der Einheit der Zwei-Seiten-Form.

Bezogen auf das Theoriedesign verbinden sich mit diesen Grundlegungen wichtige Aspekte. So machen für den Begriff der Beobachtung ausschließlich Fragen der Operation Sinn. Denn „generell tendiert ein Beobachten zweiter Ordnung dazu, Latenzen in Kontingenzen zu transformieren. Damit einher geht die Neigung, Was-Fragen durch Wie-Fragen zu ersetzen.“³⁸ Der Frage, was beobachtet wird, geht die grundsätzlichere voraus, wie sich der Vollzug der Differenzierung gestaltet. Gerade bezogen auf die Kunst stellt sich zunächst die Frage, wie etwas gemacht ist, auf welche Weise Unterscheidungen, und das heißt Entscheidungen getroffen worden sind. Von Bedeutung ist ebenfalls, dass „Beobachten (...) eine (...) prälogische Operationsweise. Sie ist prälogisch, weil sie sich zwischen Affirmation und Negation nicht entscheiden kann, sondern in dieser Hinsicht (wie übrigens auch die Welt) unqualifiziert bleibt. (...) Nur das, was auf der Innenseite

³⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 101

³⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 104

³⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 147

der Form als eingegrenzt bezeichnet wird, kann als Ausgangspunkt weiterer Operationen dienen. Nur hier können, wenn man Existenzprädikate, Geltungsansprüche, Modalisierungen etc. hinzufügt, positive oder negierende Aussageformen angebracht werden. Alle Codierung nach positiv/negativ muß deshalb sekundär eingeführt werden und kann sinngemäß nur den Status einer *auswechselbaren Unterscheidung* erlangen.“³⁹ Im Rückblick auf die ÄSTHETISCHE THEORIE zeigt sich an diesem Punkt eine grundsätzliche Differenz in den Überlegungen beider Theoretiker. Adornos Ansätze referieren auf eine substantielle Welt, Luhmanns Überlegungen folgen der Vorstellung einer unqualifizierten Welt, die sich erst durch die Operation der Formung und damit als eine Form beobachten läßt.

Die Beobachtung erster und zweiter Ordnung als Parameter jeglicher Formfrage und die Qualifizierung des ornamentalen Medium/Formverhältnis als Infrastruktur des Kunstwerks wirken sich bei Luhmann auf die Qualifizierung von KUNSTPRODUKTION und KUNSTREZEPTION aus. Kunstproduktion und -rezeption werden nicht als zwei differenzierte Prozesse verstanden. Vielmehr vollziehen sich beide gleichermaßen im universellen Prozess der Beobachtung. Im Kontext der ornamentalen Medium/Formverhältnisse ist gesagt worden, dass hier eine Struktur vorliegt, die auf das Wechselspiel von marked und unmarked space ausgerichtet ist. Es geht um die sich wechselseitig einschränkenden Verweisungen auf der Ebene des Formenspiels. Hinsichtlich des Begriffs der Beobachtung läßt sich nun erweiternd hinzufügen, dass der Nachvollzug der ornamentalen Formstruktur in der Gestalt des Verweisungszusammenhang von Zwei-Seiten-Formen als Beobachtung zweiter Ordnung erfolgt. Und zwar sowohl auf Produktions- wie auf Rezeptionsebene. Der erste Akt der Kunstproduktion ist die Setzung einer notwendigerweise willkürlichen Unterscheidung. Dieser erste Akt vollzieht sich daher in der Modalität der Beobachtung erster Ordnung. Der erste Einschnitt, den der Künstler in der Welt vornimmt, bleibt für ihn selbst unsichtbar. Die Kunstproduktion zeichnet sich nun dadurch aus, dass Anstrengungen unternommen werden, auf die unmarkierte Seite zu gelangen. Denn „wenn man (...) auf der anderen, nicht festgelegten Seite der Form eine weitere Form sucht und bezeichnet, kann man von dort aus zurückkehren *und findet den Ausgangspunkt verändert vor*. Er ist jetzt die andere Seite der anderen Seite. Es kommt zu einer Sinnanreicherung, aber auch zu einer Wahrnehmung von Kontingenz, die man im operativen Vollzug der ersten Festlegung nicht gesehen hatte. Es kommt zu einer Wiederbe-

³⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 66

schreibung, die kritisch ausfallen und Änderungen anregen mag.“⁴⁰ Künstlerische Produktion lässt sich also als Beobachtung zweiter Ordnung qualifizieren und zwar dahingehend, selbst noch die erste Unterscheidung als Zwei-Seiten-Form beobachten zu wollen. Die Arbeit des Künstlers gestaltet sich als Prozess des Vollzugs von Unterscheidungen als Entscheidungen, die in einer zirkulären Korrespondenz der Zwei-Seiten-Formen münden. Denn „wenn man (...) eine Unterscheidung macht und damit aus dem unmarked space in den marked space eintritt, *kann es nicht mehr beliebig zugehen*. Dann herrscht bereits die Dichotomie des Gelingens oder Mißlingens weiterer Züge. *Dann baut sich ein Sinn für Passendes auf, der sich, wie bei einem Kalkül, in der eigenen Logik verfängt* (Hervorhebung der Verfasserin). Das gilt auch gerade dann, wenn keine Leitidee, kein Wesen, kein natürlicher Zweck vorgegeben ist“⁴¹, wenn es um Kunstwerke geht, die aus sich selbst entspringen. Die Kunstproduktion vollzieht sich also als ein formaler Prozess, dessen interne Verweisungszusammenhänge sich in der Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen offenbaren. Diese „Herstellung von Beobachtbarkeit hat keinen anderen Sinn als den einer Kommunikation von Ordnung in einem Formenarrangement, das nicht von selbst passiert.“⁴² Kunstrezeption kann in diesem Fall dann nur Beobachtung dieses Formenarrangements bedeuten und damit einhergehend den Verzicht auf Erfahrungen substanzieller Art. Der Betrachter „kann an Kunst nur teilnehmen, wenn er sich als Beobachter auf die für sein Beobachten geschaffenen Formen einläßt, also am Werk die Beobachtungsdirektiven nachvollzieht. Das Hergestelltsein des Kunstwerks ohne ersichtlichen externen Zweck gibt ihm ein erstes Signal, daß dies verlangt sei. Aber dann übernimmt das Werk selbst die Direktion, definiert die Inklusionsbedingungen und dies durchaus mit Freigabe der Möglichkeit, etwas zu erkennen, was bisher niemand und auch der Künstler selbst nicht gesehen hatte.“⁴³ Die Korrespondenz innerhalb der traditionellen Relation von Künstler, Kunstwerk und Betrachter hebt sich in der Theorie Luhmanns in einen Zusammenhang von Beobachtungsdirektiven auf. Der Prozess der Limitation, dem der Künstler in der Herstellung des Werkes folgt und der sich als die Beobachtung der vom Künstler im Formungsprozess bereits getroffenen Unterscheidungen und den sich daraus ergebenden im weiteren zu treffenden Entscheidungen vollzieht, mündet in der Geschlossenheit ei-

⁴⁰Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 53

⁴¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 238

⁴²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 131

⁴³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 116

nes Werks, das unabhängig vom Künstler die Modalitäten weiterer möglicher Beobachtungen eröffnet und zwar für einen Betrachter, der selbst entscheiden kann, nach welcher Maßgabe er den Beobachtungsdirektiven des Kunstwerks folgt. Dass aber einzig und allein das Kunstwerk diese Beobachtungsdirektiven bestimmt, macht den zentralen Aspekt in der Theorie Luhmanns aus. „Alle Freiheiten und alle Notwendigkeiten sind Eigenprodukt der Kunst, sind Folgen der im Kunstwerk selbst getroffenen Entscheidungen. Die ‘Nötigung’ zu bestimmten Konsequenzen, die beim Bearbeiten oder Betrachten von Kunstwerken erfahren wird, ergibt sich nicht aus Gesetzen, sondern daraus, daß und wie man angefangen hat. Das schließt ein, daß man auf ‘unlösbare Probleme’ stoßen kann, wie es sie aufgrund von Gesetzen nicht geben könnte.“⁴⁴ Jegliches Problem in der Kunstproduktion wie in der -rezeption gestaltet sich also als ein Problem der Form. Diese Verlegung von Grundfragen der Kunst ausschließlich auf die Form hat neben der grundsätzlich mitgeführten Möglichkeit eines Scheiterns an der Form und damit am Kunstwerk die Zeitlosigkeit des Kunstwerks zur Konsequenz, die nicht länger von einer Rechtfertigung beispielsweise durch eine Semantik der Klassik abhängig ist, sondern die sich ausschließlich aus der Form ergibt. So kann „das herstellungsleitende Beobachten *nur einmal* erfolgen (...), das betrachtende dagegen *wiederholt*. Wiederholung bedeutet immer: Wiederholung unter anderen Umständen und streng genommen: Wiederholung *als ein anderer*.“⁴⁵

Im Rückblick auf die Analyse der ÄSTHETISCHE THEORIE lassen sich an dieser Stelle folgende Überlegungen anstellen. Mit dem Begriff der Beobachtung und den damit verbundenen Medium/Formverhältnissen als Zwei-Seiten-Formen wird eine Theorie des Kunstwerks vorgelegt, die ein Kunstwerk etabliert, welches schlussendlich auf keine Theorie mehr angewiesen ist. Ein Kunstwerk, das ohne Gesetze und substanzielle Fragen auskommt und sich stattdessen als eine Operation der Generierung von Zwei-Seiten-Formen gestaltet, steht in letzter Konsequenz für sich selbst und bedarf keiner inhaltlichen Erklärungen. Und das bedeutet: Im Gegensatz zu Adorno, der das Kunstwerk seiner Theorie opfert, liefert Luhmann eine Theorie des Kunstwerks, deren Einlösung bedeutet, dass sie durch das Kunstwerk aufgehoben wird, bzw. dass sie für das Kunstwerk selbst nicht zum Thema wird. Luhmanns Theorie des Kunstwerks lässt das Kunstwerk selbst entscheiden, worauf es anzukommen hat und worauf nicht. Bei Adorno löst sich die

⁴⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 330

⁴⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 69

Kunst in Theorie auf, bei Luhmann die Theorie in Kunst. Es wird an anderer Stelle noch ausführlich gezeigt werden, dass sich das Theoriedesign der Systemtheorie als ein Erklärungsmodell gestaltet, das sich aus seinem Gegenstand völlig zurückzieht. Die Systemtheorie erklärt zwar sämtliche Weltsachverhalte, lässt aber die Welt ausschließlich aus sich selbst heraus fortbestehen. Wo Adorno aufklärerisch auf die Welt einwirken möchte, überlässt Luhmann die Welt dem Gang der Evolution.

Das Kunstwerk als Objekt

Mit dem Begriff des ornamentalen Medium/Formverhältnisses ist bereits eine erste Beschreibung des Kunstwerks vorgenommen worden. Das Kunstwerk gestaltet sich demnach als eine in sich geschlossene zirkuläre Korrespondenz von Verweisungszusammenhängen der verwirklichten Zwei-Seiten-Formen, die zueinander in einem je multifunktionalen Zusammenhang stehen, wodurch sich jede Form als unauswechselbar erweist. Das heißt, innerhalb der ornamentalen Struktur ist alles markiert, denn jeglicher unmarked space bildet nicht allein die Außenseite der einen Unterscheidung, sondern darüber hinaus die Innenseite einer anderen. Zu beachten ist, dass es hier ausschließlich um die formtheoretischen Parameter des Kunstwerks geht. Im Kontext der Analyse des Theoriedesigns stellt sich die Frage, wie das Kunstwerk in die Theorie der funktional ausdifferenzierten sozialen Systeme der Gesellschaft eingebunden wird.

Hier wäre zunächst festzuhalten, dass es sich bei dem Kunstwerk um ein in den Grenzen eines Dinges oder eines Prozesses liegendes Objekt¹ handelt. Denn entwickelt man Luhmanns Begriff der Form konsequent weiter, so erweist sich die ornamentale Infrastruktur des Kunstwerks als die Innenseite der Form KUNSTWERK. Das Kunstwerk ist „das *Resultat* der in ihm getroffenen Formfestlegungen, aber zugleich auch die dadurch bestimmte *Metaform*, die sich dank ihrer inneren Formen vom unmarked space alles Sonstigen unterscheiden läßt.“² Wie im Fall der ÄSTHETISCHEN THEORIE zeigt sich auch hier eine mit der Differenzierungsleistung der Form einhergehende Unterscheidung von Kunstwerk und Welt. Im Rahmen der Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist gesagt worden, dass die ästhetische Form für Adorno *das Unterscheidende der Kunst* bildet, was bedeutet, dass sie die Differenzierung von Kunst und Empirie vollzieht und damit das Kunstwerk als ein autonomes Gebilde der Welt entgegensetzt. Wie gesagt, auch bei Luhmann findet sich diese Abgrenzung der Kunst gegenüber *allem Sonstigen*. Zu beachten ist aber folgendes: Im Fall der ÄSTHETISCHEN THEORIE vollzieht sich die Differenzierungsleistung der Form als Negation der Empirie, was bedeutet, dass Empirie und ästhetische Form im Grunde ein aufeinander bezogenes Begriffspaar bilden. Die Differenzierungsleistung der Form wird in der ÄSTHETISCHEN THEORIE an die Semantik der Negation geknüpft. Bei Luhmann hingegen entspringt die Differenzierungs-

¹ vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Ffm. 1995, S. 63

²Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Ffm. 1995, S. 121

leistung dem Formbegriff selbst, denn sie gründet in der Paradoxie der unbeobachtbaren Gleichzeitigkeit von marked und unmarked space. Die Unterscheidung von Kunstwerk und Welt vollzieht sich hier in der Dynamik der kunstwerkimmanenten Verweisungszusammenhänge innerhalb des Formgefüges. Das heißt, dass Kunstwerk grenzt sich aus seiner eigenen Formdynamik heraus gegen seine Umwelt ab. „Zu den Besonderheiten einer Formfestlegung, die den Anspruch verfolgt, ein Kunstwerk zu erzeugen, scheint es zu gehören, daß von Anfang an eine 'doppelte Schließung' angestrebt wird: eine äußere und eine innere. Nach außen muß das Kunstwerk von anderen Dingen oder Ereignissen unterscheidbar sein, es darf sich nicht in die Welt verlieren. Nach innen schließt sich das Werk dadurch, daß jede Formsetzung einschränkt, was an weiteren Möglichkeiten übrig bleibt. Im Effekt ist dann die innere Schließung die äußere Schließung, sie hält sich an den Rahmen, der als unüberschreitbar mitproduziert wird.“³ Das heißt, im Unterschied zu den funktional ausdifferenzierten Systemen, die (bereits) mittels einer binären Codierung und entsprechenden symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien ihre Differenzierung von der Umwelt vornehmen, vollzieht sich die Differenzierung des Kunstwerks allein aus den werkimmanenten Beobachtungsdirektiven heraus, die sich aus dem Verweisungszusammenhang der Zwei-Seiten-Formen notwendigerweise ergeben. Aus diesen Korrespondenzen ergibt sich, dass das Kunstwerk nichts anderes ist, als die Verwirklichung einer „Ordnung in einem Formenarrangement, das nicht von selbst passiert.“⁴

Ein entscheidender Aspekt in diesem Kontext ist, dass das objekthafte des Kunstwerks in die Dynamik eines Prozesses gebettet ist, denn das Kunstwerk erschließt sich allein in der zeitlich versetzten Beobachtung der zwei Seiten der einzelnen Formen. Und auch wenn das Kunstwerk die Beobachtungsdirektiven bestimmt, so eröffnen diese - und das mag gelungene Werke auszeichnen - dennoch ein breites Spektrum für die an sie anschließenden weiteren Beobachtungen. Je nachdem wie Künstler oder Betrachter mit ihren je eigenen Beobachtungen ansetzen, ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten für den weiteren Verlauf. „Die Folge ist, daß die Einheit des Kunstwerks nicht beschrieben werden kann. Jede Beschreibung erfordert Dekomposition in Einzelheiten. Anders gesagt: der *Zusammenhang* der Unterscheidungen, die einander wechselseitig artikulieren, ist nicht *generalisierbar*.“⁵

³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 53

⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 131

⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 74 f.

Auch Adorno beschreibt das Kunstwerk als eine letztlich nicht einholbare Größe, jedoch liegt seine Grundlegung in dem semantischen Programm der Verinhaltlichung, die in den Begriffen des ÄSTHETISCHEN SCHEINS, der UTOPIE, der VERSÖHNUNG, des GEISTES, der WAHRHEIT, des NICHT-IDENTISCHEN und NICHT-SEIENDEN und in der Figur des RÄTSELS ihre unterschiedlichen Ausrichtungen erfährt. Wie in der Diskussion der ÄSTHETISCHEN THEORIE ausführlich gezeigt worden ist, liegt der Mehrwert der ästhetischen Form darin, dass die kunstwerkimmanente Formstruktur ins ANDERE und FREMDE umschlägt, wenn man sich gänzlich auf die durch die kunstwerkimmanente DEMONTAGE des Gewohnten, die NICHT-KOMMUNIKATION und das SINNLOSE ausgelöste Erfahrung des Schmerzes einlässt, vorausgesetzt, die Formstruktur des Werkes wird dieser theoretischen Zielsetzung gerecht. Die Möglichkeiten des Kunstwerks sind in der ÄSTHETISCHEN THEORIE an rein semantische Vorgaben gebunden. Bei Luhmann findet sich stattdessen wieder die Einlösung der begrifflichen Vorgaben aus sich selbst heraus. Die Nicht-Generalisierbarkeit des Kunstwerks resultiert bei ihm aus dem Begriff des Kunstwerks selbst. Und in diesem Zusammenhang ist der entscheidende Aspekt der, dass es sich bei den Parametern des Kunstwerks, also bei den Begriffen der *Beobachtung* und des *Medium/Formverhältnisses*, nicht um ein kunstwerkspezifisches begriffliches Instrumentarium handelt, sondern um eine universell anwendbare Grundlegung. Und das heißt: Das Besondere des Kunstwerks speist sich bei Luhmann weder aus einer semantischen Zutat, die benennt, wovon das Kunstwerk handelt oder um was es dem Kunstwerk gehen soll, noch aus einer begrifflichen Exklusivität, sondern einzig und allein aus der schlichten Gegebenheit *einer Ordnung in einem Formenarrangement, das nicht von selbst passiert*. Es stellt sich die bereits mehrfach formulierte Frage nach der Bedeutung eines solchen Objekts für die Gesellschaft.

Zu Beginn ist gesagt worden, dass sich das Kunstwerk als ein Prozess des Wandels von *Entstehungsunwahrscheinlichkeit* in *Erhaltungswahrscheinlichkeit* gestaltet. Die Entstehungsunwahrscheinlichkeit liegt in der Unvorhersagbarkeit und Willkür der ersten Unterscheidung. Dass jede erste Unterscheidung durch eine Vielzahl beliebiger anderer Unterscheidungen ersetzt werden kann, macht ihre Unwahrscheinlichkeit aus. Der Anschluss weiterer Unterscheidungsleistungen an die erste Unterscheidung stützt das dadurch entstehende Formgefüge dann aber mit einer Erhaltungswahrscheinlichkeit aus, die das Kunstwerks in den Status eines Objekts überführt, das nicht anders möglich ist, als auf die durch das Formgefüge verwirklichte Weise. Im Kontext des Wandels von Entstehungsunwahrscheinlichkeit

scheinlichkeit in Erhaltungswahrscheinlichkeit ist zu beachten, dass dieser Wandel dem Modus der Emergenz unterliegt. Das heißt, „die Beobachtung der Kunst ist die Beobachtung einer emergenten Ordnung, die auf die Art und Weise der Natur, aber nicht als Natur, sondern mit anderen Formen und anderen Anschlußbedingungen entsteht, bzw. entstanden ist.“⁶ Hat sich die Form KUNSTWERK also erst zum geschlossenen Objekt zusammengefügt, dann liegt hier eine emergente Ordnung vor, die sich nicht mehr auf die Anfangsbedingungen zurückführen lässt. Das Kunstwerk ist nicht die Summe seiner Verweisungszusammenhänge, sondern eine Ordnung, die sich als ein geschlossener Komplex gegen seine Umwelt abgrenzt. Die Geschlossenheit des Objekts folgt zwar aus den Verweisungszusammenhängen, entspricht diesen aber nicht. Das macht sich beispielsweise darin bemerkbar, dass man begrifflich grundsätzlich vom Kunstwerk spricht und nicht etwa von den Verweisungszusammenhängen, bzw. macht die Thematisierung der Verweisungszusammenhänge deutlich, dass hier immer wieder neue Beobachtungen möglich sind und das Kunstwerk letztlich nicht gänzlich zu fassen ist. Die emergente Ordnung widerstrebt der Zerlegung und garantiert dadurch den Objektstatus des Kunstwerks.

Ein weiterer für die Analyse zu beachtender wesentlicher Aspekt hinsichtlich des Objekts KUNSTWERK ist der, dass das Kunstwerk „bei aller eingebauten, lokalen, kontextspezifischen Entscheidungsrationalität (...) weder Summe noch Aggregat seiner Einzelmerkmale, also auch nicht selbst rational“⁷ ist. Hier zeigt sich erneut ein deutlicher Unterschied zwischen Luhmann und Adorno, denn für die ÄSTHETISCHE THEORIE ist ja gerade das Postulat einer spezifischen Rationalität des Kunstwerk zentral. Entgegen der Rationalität der Gesellschaft, die die Elemente ihren kategorialen Ordnungen opfert, führt hier eine Rationalität des Kunstwerks ins Innere der Elemente und zu deren wahrem Wesen. Jenseits der kategorialen Ordnungen der Empirie präsentiert sich die Form des Kunstwerks als gebrochen und chaotisch und macht auf diese Weise die Rationalität ursprünglichen Typs erfahrbar, das heißt, eine Rationalität, die nicht funktionalisiert ist und geradewegs in die Verdinglichung hineinführt. Luhmanns Kunstwerk kommt ohne eine solche Qualität aus. Er verzichtet darauf, die kunstwerkimmanenten Prozesse mit außerhalb des Kunstwerks liegenden Fragestellungen zu infiltrieren. Das hat zur Folge, dass das, was nicht zu den Modalitäten des Kunstwerks selbst gehört,

⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 122

⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 75

auch kein Thema für das Kunstwerk darstellt. Wenn es beim Kunstwerk um Rationalität geht, geht es allein um jene Entscheidungsrationalität, wie sie für die Generierung von Zwei-Seiten-Formen unabdingbar ist, nicht aber um darüber hinausgehende semantische Programme, wie sie in Gestalt der kritischen kunstwerkspezifischen Rationalität bei Adorno mitgeliefert werden.

Wenn man den Ausführungen Luhmanns folgt und im Kunstwerk ein Objekt erkennt, das sich allein in der Dynamik seiner immanenten Prozesse erschöpft und ohne eine inhaltlich bestimmte Relation zur Gesellschaft auskommt, wie sie etwa im Fall der ÄSTHETISCHEN THEORIE vorliegt, stellt sich die Frage, wie sich der Anschluss des Kunstwerks an die Gesellschaft eigentlich gestalten soll. Da sich gezeigt hat, dass substantielle Fragen nicht an das Kunstwerk heranreichen, bietet es sich an, dem Kunstwerk mit Fragen der Operation zu begegnen und zwar, indem auf die Begriffsarchitektur des Kunstwerks geachtet wird. Es ist bereits gesagt worden, dass es sich bei der begrifflichen Bestimmung des Kunstwerks um keinen exklusiven Sprachgebrauch handelt, sondern dass sich die entsprechenden Begriffe vielmehr durch eine universelle Einsetzbarkeit auszeichnen. Die Analyse des Kunstwerks folgt im weiteren daher der Frage nach dem universellen Kontext, in den die Begriffe der Beobachtung und des Medium/Formverhältnisses als die Parameter des Kunstwerks eingelassen sind.

Das Kunstwerk als Sozialmedium

Die in den vorangegangenen Kapiteln geführte Diskussion über die formtheoretischen Parameter des Kunstwerks und dessen Objektstatus hat gezeigt, dass sich das Kunstwerk bei Luhmann einer mit den Ansätzen der ÄSTHETISCHEN THEORIE vergleichbaren Form von Korrespondenz mit der Gesellschaft entzieht. Um so mehr gilt es den grundlegenden Ansatz der Analyse zu klären. Denn wie kann das Kunstwerk trotz der fehlenden Korrespondenz mit der Gesellschaft als diejenige gesellschaftliche Instanz gelten, die allein die exklusive Funktion übernimmt, eine Beschreibung der üblicherweise unerreichbaren Gesellschaft vorzunehmen? Wie bereits angekündigt, läuft die entsprechende Diskussion über Luhmanns Begriffsarchitektur.

Zu Beginn der Analyse von Luhmanns DIE KUNST DER GESELLSCHAFT ist gesagt worden, dass das Kunstwerk sowohl von form- als auch von systemtheoretischen Fragestellungen durchzogen wird. Diese unterschiedliche Ausrichtung stellt sich aber nicht etwa als eine Differenz substanzieller Art dar, sondern es handelt sich hierbei um Aspekte der reinen Begrifflichkeit. Und diese zeichnet aus, dass sie eine Diskussion von formtheoretischen Aspekten unter systemtheoretischen Bedingungen ermöglicht. Das heißt, Luhmanns Begriffe ermöglichen den Umschlag von formtheoretischen in systemtheoretische Fragestellungen. Für die Analyse ist entscheidend, dass sich diese innertheoretische Dynamik genau im Kontext der zuvor gestellten Frage nach dem universellen Zusammenhang, in den der Begriff der Beobachtung und der des Medium/Formverhältnisses eingelassen ist, vollzieht. Ohne sich selbst preiszugeben, öffnet sich das Kunstwerk hier dem gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhang der sozialen Systeme.

„Sobald man (...) erkennt, daß ein Arrangement vorliegt, das so, wie es vorliegt, für einen Beobachter produziert ist, ist auch ein Sozialmedium entstanden - gleichgültig, ob das im Kunstwerk mitgeteilt wird oder nicht.“¹ Diese Grundlegung macht deutlich, dass der bereits vorgestellte Begriff der Beobachtung und damit auch die Beobachtung eines Kunstwerks in einen übergeordneten Kontext eingebettet ist, der das Kunstwerk ins Soziale überführt. Der wesentliche Aspekt hierbei ist, dass sich im Kunstwerk die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung in einem Wechselspiel befinden, das in der Gesellschaft auf diese

¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 188

Weise nicht noch einmal wiederholt wird. Das Kunstwerk verwirklicht zeitgleich sowohl die Beobachtung erster als auch die Beobachtung zweiter Ordnung. Für die Analyse ist bei diesem Prozess die Modalität des jeweiligen Beobachtungstyps entscheidend, dass heißt, Luhmanns Unterscheidung zwischen WAHRNEHMUNG und KOMMUNIKATION. „Wenn wir auf die Unterscheidung von Wahrnehmung und Kommunikation umstellen, heißt das, daß in beiden Fällen kognitive Operationen vorliegen, die eigene Informationsverarbeitungsstrukturen ausbilden, und das Gemeinsame (oder das, was durch die Unterscheidung getrennt wird) wird dann durch den Begriff des Beobachtens bezeichnet.“² Es stellt sich die Frage, auf welche Weise sich Wahrnehmung und Kommunikation im Kontext des Kunstwerks verwirklichen.

Hinsichtlich des Begriffs der Beobachtung erster Ordnung ist bereits gesagt worden, dass es sich hierbei um eine Unterscheidungsleistung handelt, die sich selbst nicht in den Blick bekommt, da die Differenzierung von marked und unmarked space nur vollzogen und nicht selbst als die Zwei-Seiten-Form beobachtet werden kann, die sie ist. Diese dem blinden Fleck unterliegende Unterscheidungsleistung zeichnet die Operation der Wahrnehmung aus. Die Wahrnehmung vollzieht sich als Umweltverarbeitung mit dem Ziel, mittels des Treffens von Unterscheidungen den unmarked state in einen Weltsachverhalt zu überführen, mit dem man weiterarbeiten, das heißt, an den man weitere Unterscheidungen anknüpfen kann. Bei der Wahrnehmung handelt es sich um die Unterscheidungsleistung des PSYCHISCHEN SYSTEMS. Das im psychischen System stattfindende Ereignis der Wahrnehmung ist zwar an die Umwelt gekoppelt, muss aber letztlich als eine autonome Größe verstanden werden. Bezogen auf das Kunstwerk heißt das: Zwar wird die Wahrnehmung durch das Kunstwerk geleitet, aber das, was sich letztlich als Beobachtung vollzieht, gestaltet sich als unerreichbares Ereignis im psychischen System. Hinzu tritt der zentrale Ansatz Luhmanns, dass die Ereignisse im psychischen System nicht in Prozesse der Kommunikation überführt werden können, denn Kommunikation erfolgt ausschließlich auf der Ebene der sozialen Systeme. Neben die vollständige Abgeschlossenheit des Kunstwerk scheint also die im psychischen System isolierte Wahrnehmung des Kunstwerks zu treten, was erneut die Frage aufwirft, auf welche Weise ein Zusammenhang von Kunstwerk und Gesellschaft überhaupt gedacht werden kann.

²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 30

Die Relation von Kunstwerk und Gesellschaft stellt sich im Zuge der Beobachtung zweiter Ordnung her, die in der Auseinandersetzung mit Kunst ebenfalls prozessiert wird. Diese überführt das Kunstwerk in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft. Bei Luhmann heißt es hierzu: „Das Kunstwerk konzediert dem wahrnehmenden Bewußtsein sein je eigenes Abenteuer im Beobachten der Kunstwerke - und macht die dafür Anlaß gebende Formenwahl dennoch als Kommunikation verfügbar.“³ Wahrnehmung und Kommunikation werden durch die Form des Kunstwerks also gleichermaßen generiert. Bleibt zu fragen, wie sich der Zusammenhang zwischen diesen beiden Beobachtungsmodalitäten und dem Begriff der Form genau gestaltet. Um hier Klarheit zu schaffen, wird zunächst in einem kurzen Abriss vorausgeschickt, wie es sich mit Wahrnehmung und Kommunikation grundsätzlich verhält.

„Während man im Wahrnehmen mit ungeformten Unterscheidungen auskommt, setzt Kommunikation Formbildung voraus.“⁴ Das heißt, Wahrnehmung lässt sich von der Beobachtung erster Ordnung leiten. Die Differenzierungsleistung zielt auf die Anschlussfähigkeit weiterer Unterscheidungen an die markierte Seite. Wird also beispielsweise in der Umwelt des psychischen Systems etwas als ein knurrender Hund wahrgenommen, so lassen sich daran verschiedenen weiteren Unterscheidungen als Entscheidungen anschließen. Man kann wegrennen, den Hund ignorieren oder ihn maßregeln. Mittels der Beobachtung erster Ordnung wird die Umwelt in ein Gefüge von sinnvoll aneinander anschließenden Einzelereignissen transformiert und dadurch mit der Qualität des Fortbestandes ausgestattet. Und wie an anderer Stelle bereits gesagt, erst ein Beobachter zweiter Ordnung kann die Unterscheidungsleistungen des Beobachters erster Ordnung als Zwei-Seiten-Formen beobachten. Dem Beobachter zweiter Ordnung erschließt sich, wie der Beobachter erster Ordnung die Welt wahrnimmt, dem Beobachter erster Ordnung lediglich, dass er die Welt wahrnimmt. Im Fall der Operation Kommunikation liegen die Dinge nun so, dass diese Beobachtungsverhältnisse zweiter Ordnung voraussetzt. Kommunikation gestaltet sich stets als die Handhabe von Zwei-Seiten-Formen. Wer kommuniziert, operiert mit Zwei-Seiten-Formen. Diese Zwei-Seiten-Formen reichen von normalen sprachlichen Äußerungen im Rahmen einer Interaktion in einem sozialen System bis hin den zu binären Codierungen der funktional ausdifferenzierten Systeme. So benennen

³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 227

⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 50

Worte, Sätze, Aussagen, bis hin zu Geschichten oder Berichten als Formen nicht nur das, was gesagt wird, darüber hinaus führen sie den Hinweis auf alles durch sie ausgeschlossene ebenfalls mit. Jedes Wort, jeder Satz etc. bildet die Einheit der Unterscheidung von marked und unmarked space. Diese spezifischen Medium/Formverhältnisse werden im Kontext der Kommunikation als INFORMATION qualifiziert. Zu beachten ist, dass auch die Sinneseindrücke der Wahrnehmung als Information qualifiziert werden. Entscheidend aber ist, dass die jeweiligen Informationswerte unterschiedlich verarbeitet werden. Die durch die Wahrnehmung erhaltenen Informationen leiten den weiteren Verlauf der Umweltverarbeitung, die Informationswerte der Zwei-Seiten-Formen dienen als eine von drei, die Kommunikation generierenden Komponenten. Der Unterschied der Informationswerte wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, wie schwierig es ist, eine eindeutige Sinneswahrnehmung adäquat zu beschreiben und in dieser Beschreibung auch noch verstanden zu werden. Diese Schwierigkeit resultiert daraus, dass sich die Kommunikation aus drei Faktoren zusammensetzt, es bei der Wahrnehmung aber allein auf die Information ankommt. Im Fall der Kommunikation schließen an die INFORMATION die Komponenten MITTEILUNG und VERSTEHEN an. Die Mitteilung benennt, in welchen Zusammenhang oder Kontext die Information eingelassen ist. Das Verstehen der Relation von Information und Mitteilung schließt die Kommunikation ab. Und VERSTEHEN im systemtheoretischen Sinn kann sowohl Annahme als auch Ablehnung der mitgeteilten Inhalte bedeuten. Das heißt, auch Ablehnung bedeutet erfolgreich abgeschlossene Kommunikation.

Kommunikationen in Interaktionen, wie sie in jeder sozialen Situation entstehen sind durch einen eingeübten Sprachgebrauch geprägt, der sich durch ein hohes Maß an Vertrautheit, aber auch durch die grundsätzliche Möglichkeit von Mißverständnissen auszeichnet. Zudem bietet sprachliche Kommunikation in Interaktionen einen Reichtum an Anschlußmöglichkeiten, das heißt, Gesprächsthemen lassen sich beliebig erweitern. Die binären Codierungen der funktional ausdifferenzierten Systeme hingegen bieten diesen Facettenreichtum der sprachlichen Kommunikation nicht, was auf der anderen Seite ein hohes Maß an Eindeutigkeit mit sich bringt. Die Kommunikationen des Wirtschaftssystems etwa erfolgen ausschließlich über die Codierung *zahlen* oder *nicht zahlen*. Wer nicht nach Maßgabe dieser Codierung kommuniziert, hat zwangsläufig nicht teil an den entsprechenden Kommunikationen. Auch wenn sich die sprachlich geleitete und die binär codierte Kommunikation recht unterschiedlich gestalten, so ba-

sieren beide dennoch auf der Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen. Denn das Verstehen der jeweiligen Kommunikationen hängt ab von dem Vermögen zu erkennen, wie Unterscheidungen eingesetzt werden, das heißt, zu verstehen, wie etwas (Information) gemeint ist (Mitteilung). Weiter lässt sich festhalten, dass die sprachlich geleiteten und die binär codierten Kommunikationen zur Stabilisierung der Weltverhältnisse beitragen und soziale Orientierungsangebote liefern. Absolut Unerwartetes und Unkalkulierbares geschieht selten. Das Auf und Ab der Wirtschaft oder das Auftreten von Mißverständnissen in Interaktionen überraschen nicht wirklich, vielmehr sind sie vertrauter Bestandteil des Alltags. Bleibt zu fragen, was all dies mit dem ornamentalen Medium/Formverhältnis des Kunstwerks zu tun hat. Wie verwirklichen sich hier Wahrnehmung und Kommunikation?

Der für die Analyse wesentliche Aspekt von Wahrnehmung und Kommunikation im Kontext des Kunstwerks liegt in dem bereits angeführten Ansatz, dass sich hier beide Operationen in einem Wechselspiel befinden, das so in der Gesellschaft nicht noch einmal realisiert wird. Die Kommunikation wird im Kontext der Kunst auf unvergleichliche Weise auf ihr Grundprinzip, die Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen zurückgeführt. „Zu fragen wäre (...), wie wir Kunstwerke als Objekte in der Perspektive einer Beobachtung erster Ordnung so beobachten können, daß wir Zugang zur Beobachtung von Beobachtern (und das heißt zu Kommunikation, Anmerkung der Verfasserin) gewinnen. Und die Antwort lautet, (...), auf Formen zu achten.“⁵ Diese Formen werden in den ornamentalen Medium/Formverhältnissen des Kunstwerks bereitgestellt. Und wie bereits gesagt, *das Kunstwerk konzidiert dem wahrnehmenden Bewußtsein hier sein je eigenes Abenteuer im Beobachten der Kunstwerke*. Die Wahrnehmung des Kunstwerks vollzieht sich grundsätzlich als individuelles Ereignis im Bewusstsein und dennoch kann sich jeder Beobachter mit anderen darüber austauschen, welche kunstwerkimmanenten Unterscheidungen als Entscheidungen im Herstellungsprozess getroffen worden sind, bzw. getroffen worden sein könnten, denn das Kunstwerk *macht die für derartige Diskussion Anlaß gebende Formenwahl als Kommunikation verfügbar*. Ein wesentlicher Aspekt in diesem Zusammenhang ist, dass die Kommunikation über Kunst nicht auf Konsens angelegt ist. „Allein schon die Tatsache, daß die Sequenzen der Beobachtungsoperationen während des Herstellungsprozesses und bei der Betrachtung des fertigen Werkes sich zwangsläufig unterscheiden, sorgt dafür, daß es zu keiner inneren Übereinstimmung kommen

⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 112

kann - und doch zu Kommunikation! Was das Kunstwerk garantieren kann, ist das laufende Beobachten von Beobachtungen, also das Beobachten zweiter Ordnung und dies von der Herstellerseite ebenso wie von der Betrachterseite aus.“⁶ Vor dem Hintergrund der zuvor getroffenen Aussagen hinsichtlich der Kommunikation ist noch einmal die Besonderheit der Zwei-Seiten-Formen des Kunstwerks hervorzuheben. Anders als im Fall von Kommunikationen in Interaktionen oder in binär codierten Funktionssystemen zeichnen sich die Formen des Kunstwerks nicht durch so ein Maß an Vertrautheit aus, wie sie etwa im Fall der Sprache vorliegt. Diese ist eher redundant und bietet selten Neuheiten. „Anders als die sprachliche Kommunikation, die allzu direkt auf Ja/Nein-Bifurkation zustrebt, lockert die über Wahrnehmung geleitete Kommunikation die strukturelle Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation. (...) Die in der Wahrnehmungswelt vorhandenen Bewegungsfreiheiten werden gegen die Engführung der Sprache wiederhergestellt.“⁷ Hier zeigt sich eine interessante Parallele zu den Ansätzen Adornos. Auch Luhmann sieht im Kunstwerk eine Qualität von Kommunikation verankert, wie sie in der Gesellschaft üblicherweise nicht realisiert wird, bzw. wird diese von den normalerweise praktizierten Kommunikationen verdeckt. Auch Luhmanns Kunstwerk leistet *Wiederherstellung*, und zwar die Wiederherstellung der *in der Wahrnehmungswelt vorhandenen Bewegungsfreiheit*. Auch bei Luhmann diszipliniert das Kunstwerk einen anderen Umgang mit der Welt, als dies in der Gesellschaft normalerweise der Fall ist. „Unter Vermeidung, ja Umgehung von Sprache“⁸, und das heißt nichts anderes, als mittels des Rückgriffs auf reine Medium/Formverhältnisse führt das Kunstwerk an den Tatbestand der kontingenten Welt heran, deren Erscheinungsbild sich ausschließlich Zwei-Seiten-Formen als spezifische Medium/Formverhältnisse verdankt. Das Kunstwerk bringt die vertraute Welt ins Wanken, indem seine immanente Formdynamik auf die auch in den Formen der Sprache liegende Kontingenz verweist. Im Gegensatz zu Adorno aber geht es Luhmann bei der durch das Kunstwerk ausgelösten Irritation nicht um den Nachweis einer anderen, fremden Welt. Zwar widersetzt sich die Kommunikation mittels des Kunstwerks der *Engführung der Sprache*. Das aber heißt nun nicht, das Kunstwerk spreche eine andere Sprache und künde wie im Fall Adornos von der wahren Welt. Darum geht es Luhmann nicht. Ihm geht es vielmehr um die Verwirklichung des grundlegenden Zusammenhangs von Zwei-Seiten-

⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 89

⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 227

⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 36

Formen und Kommunikation *als Kommunikation*, um eine Erweiterung des Sozialen mittels der Verwirklichung von dessen eigenen Parametern.

„Über die Zuordnung zu dem hier vertretenen Begriff der Kommunikation entscheidet das Kriterium, ob man von einer Differenz von Information und Mitteilung auszugehen hat und ob diese Differenz das Schlüsselproblem für das Verstehen des Kunstwerks ausmacht. Und das ist der Fall.“⁹ Das Kunstwerk gestaltet sich als ein Sozialmedium, das auf Irritation angelegt ist. Anders als die sprachliche Kommunikation in Interaktionen werden die drei Parameter der Kommunikation, INFORMATION, MITTEILUNG und VERSTEHEN, zum zentralen Aspekt bei der Kommunikation von Kunstwerken. Irritationen werden dadurch ausgelöst, dass die Kommunikation anders als üblich an die Wahrnehmung gekoppelt wird. Sprache zeichnet sich dadurch aus, dass sie das Bewusstsein fasziniert. Das heißt, Wahrnehmung schlägt gern in die Beobachtung zweiter Ordnung um und Wahrnehmung lässt sich gern von den durch die Zwei-Seiten-Formen bereitgestellten Inhalte lenken und dadurch in Kommunikation überführen. Die Zwei-Seiten-Formen des Kunstwerks aber enttäuschen und verunsichern, denn die von ihnen geleiteten Kommunikationen bieten dem Bewußtsein keine vertrauten oder stabilen Ordnungen. Im Gegenteil, die Zwei-Seiten-Formen des Kunstwerks bieten einzig sich selbst. „Offenbar sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation *und allein das wird kommuniziert*.“¹⁰ Die vom Kunstwerk ausgelösten Kommunikationen stellen die vertraute Welt auf den Kopf. Das impliziert folgenden entscheidenden Aspekt: Die Möglichkeit von Kommunikation ist nicht von der Gesellschaft abhängig, sondern Gesellschaft hängt ab von der Kommunikation. Denn Kommunikation kann entgegen aller und unter Verzicht auf alle vertrauten Inhalte gelingen. Das Kunstwerk führt genau dies vor. Es vollzieht in der Gesellschaft eine Schubumkehr des Sozialen. Als Kommunikation überführt das Kunstwerk die vertraute soziale Welt ins Kontingente. Ebenso wie bei Adorno durchbricht das Kunstwerk bei Luhmann die vertraute Welt und ebenso wie bei Adorno geschieht dies in der Dynamik einer Paradoxie. Vollzieht sich diese in der ÄSTHETISCHEN THEORIE mittels der Kommunikation durch Nicht-Kommunikation, so liegen im Fall von DIE KUNST DER GESELLSCHAFT die Dinge so, dass sich hier die Parameter der Kommunikation selbst zum Thema machen, mit der Konsequenz, dass dadurch einerseits die so verschieden erschei-

⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 42

¹⁰Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 42

nende Gesellschaft in die Universalität des grundlegenden Prozesses der Generierung von Medium/Formverhältnissen überführt wird und andererseits an die Stelle des Vertrauten das Kontingente tritt. Im Rahmen der Diskussion der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist gezeigt worden, dass sich Adornos Programm der Nicht-Kommunikation sinnvoll mit dem Kommunikationsbegriff Luhmanns auflösen lässt und zwar dahingehend, dass Kommunikation selbst dann noch gelingt, wenn sie selbstsabotierend angelegt ist - das Fragment gelingt als Text, Stille gelingt als Musik. Diese Formen der Kommunikation erfüllen bei Luhmann nun aber nicht die Funktion, in eine andere Welt überzuwechseln, das Kunstwerk verflüchtigt sich bei ihm nicht zum Übergangsobjekt. Vielmehr kehren sich diese Mechanismen bei Luhmann um, denn die durch die kunstwerkimmanente Formdynamik generierte Kommunikation beschränkt sich auf ihr eigenes Gelingen und das Kunstwerk ist daher sozusagen ganz bei sich selbst. Und das Entscheidende hierbei ist, dass jeder Betrachter Anteil daran hat. Der Sinn der Beobachtung erschöpft sich in der Beobachtung selbst, bzw. versucht „ein Kunstwerk (...) zumindest, die Form für ein operatives Benutzen durch Beobachter so zu bestimmen, daß das Beobachten, sozusagen selbstvergessen (die Tradition sagte: nutzlos) nichts anderes ist als die Form.“¹¹ Für daran anschließende Kommunikationen bleibt nichts als die Feststellung, dass dies so ist und die Möglichkeit zu erkennen, dass Zwei-Seiten-Formen Kommunikation generieren. Was aber bedeutet eine solche Feststellung im Kontext der Gesamtgesellschaft?

Der Begriff der Kommunikation beschränkt sich in der Theorie Luhmanns nun nicht allein auf den Tatbestand, dass das Kunstwerk Kommunikation sozusagen in Reinform verwirklicht. Entscheidend ist, dass der Begriff der Kommunikation - ebenso wie die Begriffe der Beobachtung und des Medium/Formverhältnis in ihn eingelassen sind - ebenfalls in einen universellen Kontext eingebunden ist und zwar in den der sozialen Systeme. Der für die Analyse des Theoriedesigns wesentliche Aspekt hierbei ist, dass es in diesem Kontext allein um systemtheoretische Aspekte geht, was sich im Wechsel von Fragen des Kunstwerks zu solchen des Systems KUNST manifestiert. In der nun folgenden Diskussion des System Kunst wird gezeigt, wie sich die Relation von Kunst und Gesellschaft in der Theorie Luhmanns gestaltet und welche Funktion die Kunst übernimmt. Es ist aber auch zu klären, wie sich die Formfragen des Kunstwerks zu den systemischen Fragen der Kunst verhalten, das heißt, welche Bedeutung das Kunstwerk im Kontext der Kunst hat.

¹¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 67

Das Kunstsystem

Im vorangegangenen Kapitel ist deutlich geworden, dass das kunstwerkimmanente Formenspiel Wahrnehmung als Kommunikation verfügbar macht und anstelle der sprachlich geleiteten Kommunikation Kommunikation in Reinform, und das heißt Kommunikation als die Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen, verwirklicht. Vor dem Hintergrund des Begriffs des Systems heißt das, dass „das Kunstwerk (...) die strukturelle Kopplung des Beobachtens erster und zweiter Ordnung für den Bereich der Kunst (leistet).“¹ Denn auch wenn sich soziale Systeme durch Autopoiesis und Autonomie gegenüber allen anderen sozialen Systemen und Systemformen auszeichnen, sind sie dennoch auf strukturelle Kopplungen verschiedener Art angewiesen. Im Kontext der Kunst muss das System Kunst an das psychische System gekoppelt werden und wie gezeigt wurde, leistet das Kunstwerk als Sozialmedium genau dies. Die Form des Kunstwerks fasziniert das Bewusstsein und überführt Wahrnehmung in Kommunikation, denn im Fall des Kunstwerks bedeutet das Ereignis der Wahrnehmung zugleich auch die Beobachtung der Zwei-Seiten-Formen des Kunstwerks und somit Kommunikation. Entscheidend ist, dass sich mit der Generierung dieses Kommunikationsprozesses der Wechsel von den formtheoretischen Aspekten des Kunstwerks in solche des Systems Kunst vollzieht. Vor dem Hintergrund des Begriffs des Systems, also sobald es um Kommunikation geht, bilden Kunstwerke die Elemente des Kunstsystems. Von ihnen hängt die Verwirklichung kunstmäßiger Kommunikation ab, jedoch geben sie keinen Aufschluss darüber, welche Bedeutung die von ihnen verwirklichten Kommunikationen für die Gesellschaft spielen. Die Bedeutung kunstmäßiger Kommunikation findet sich ausschließlich in den Direktiven des Systems Kunst.

Vor der Diskussion der Funktion und Bedeutung des Kunstsystems ist zunächst festzuhalten, dass das Kunstsystem als ein Teilsystem unter vielen in den universellen Zusammenhang der Differenzierung der Gesellschaft in autopoietische soziale Systeme mit binär codiertem Funktionsprimat eingelassen ist. Die Kunst steht auf gleicher Ebene neben Systemen wie der Wirtschaft, der Wissenschaft, der Massenmedien, der Religion etc.. Sie verfügt also über keine prominente Stellung, sondern ist ein gesellschaftlicher Sachverhalt wie jede andere Kommunikation auch. Da Kunst in der Theorie Luhmanns die Semantik des Be-

¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 115

sonderen einbüßt, stellt sich die Frage, in welcher Form sie aus ihren selbstreferentiellen Kommunikationen heraus ihren besonderen Beitrag für die Gesellschaft leistet. Um dies zu klären, ist zunächst zu diskutieren, wodurch sich die Kommunikation des Kunstsystems von denen anderer Systeme unterscheidet.

Wie im Fall des Kunstwerks zeigt sich auch hinsichtlich des Systems Kunst, dass die spezifischen Operationen dieses Systems entlang der es selbst bestimmenden Begrifflichkeiten verlaufen. Das heißt, die Parameter eines jeden sozialen Systems bilden den Inhalt der Kunst. Geht es beim Kunstwerk um die Generierung von reinen Medium/Formverhältnissen und deren Relation zu den Begriffen der Beobachtung erster und zweiter Ordnung, so liegt beim Kunstsystem eine grundlegende Operation in der Dynamik der Einheit der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz und zwar derart, dass Selbstreferenz und Fremdreferenz als die binäre Codierung des Kunstsystems fungieren.² Mittels des binären Codes wird die Unterscheidung des Kunstsystems gegenüber dessen gesellschaftlicher Umwelt vollzogen, das heißt, die Welt wird in KUNST und NICHTKUNST unterteilt - „Der Unerreichbarkeit der Welt entspricht die Schließung des Kunstwerks - schließlich des Kunstsystems.“³ Die binäre Codierung vollzieht die innere Schließung als äußere. Jegliche gesellschaftliche Kommunikation, die nicht den Parametern der Kunst folgt, stellt für diese lediglich einen Umweltsachverhalt dar. Diese Grundlegung schließt ein, dass das System Kunst ausschließlich der Reichweite seiner eigenen Kommunikationen entspricht, es also grundsätzlich nur in Form von Kommunikationen verwirklicht werden kann. Diese Grundlegung ist jedoch kein besonderer Aspekt der Kunst, sondern die Spezifik eines jeden Systems und somit kein Kennzeichen der Kunst, sondern Kennzeichen der Gesamtgesellschaft - „Das, was (...) die Gesellschaft letztlich auszeichnet, zeigt sich in der Vergleichbarkeit der Teilsysteme.“⁴ Jedes System der Gesellschaft verwirklicht seine Umweltbeziehungen und die damit korrespondierenden innersystemisch zu treffenden Entscheidungen nach Maßgabe von Selbstreferenz und Fremdreferenz. Unter Selbstreferenz ist diejenige Umweltverarbeitung zu verstehen, die alle ge-

²Vgl. Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt, Bielefeld 1990, S. 42

Luhmanns Überlegungen hinsichtlich der Codierung des Kunstsystems weisen in seinen Schriften über Kunst an manchen Stellen auseinander. So spricht Luhmann auch über die Codierung schön/häßlich. Die Analyse kommt jedoch zu dem Ergebnis, Luhmanns Konzept der Codierung der Kunst durch die Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz zu folgen. Denn wählt man die Differenzierung schön/häßlich kommt es in allen daran anschließenden Diskussionen letztlich nur noch auf den Positivwert der Codierung an. Selbstreferenz und Fremdreferenz hingegen vervollkommen die Dynamik des Theoriedesigns.

³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 59

⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 217

wonnenen Umweltdaten in Kommunikationen des Systems übersetzt, unter Fremdreferenz die Umweltverarbeitung in Gestalt einer Klassifizierung von Umweltdaten als systemintern nicht relevant und somit als Umwelt ohne Informationswert für das System.

Für die Analyse des Theoriedesigns ist an dieser Stelle folgender entscheidende Aspekt zu beachten: „Der gemeinsame Nenner von Selbstreferenz und Fremdreferenz - das wäre (...) die Referenz. (...) *So scharf befragt wird Referenz zur Paradoxie der Einheit von notwendig verschiedenem, nämlich von Selbstreferenz und Fremdreferenz* (Hervorhebung der Verfasserin). Und die Auflösung dieser Paradoxie kann dann nur im ständigen Oszillieren zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz gefunden werden.“⁵ Daraus folgt, die Unterscheidung von SYSTEM und UMWELT bildet die gleiche Form wie das Begriffspaar MEDIUM und FORM. Wie im Fall des Mediums ist die Umwelt notwendigerweise vorhanden, beobachtbar, wie im Fall der Form jedoch lediglich das System. Diese Unterscheidung von System und Umwelt tritt auf der Innenseite des Systems wieder in ihre eigene Unterscheidung ein und zwar als die Einheit der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz. Die Einheit der Form, als die Unterscheidung von marked und unmarked space gestaltet sich beim System als die Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz. Ebenso wie sich der unmarked space nur vom Begriff der Form aus definieren lässt, lässt sich die Fremdreferenz nur vom System her verstehen. Das heißt: Die Umwelt als eigenständige Größe kann immer nur vom System aus verstanden werden und ist immer schon Teil der Unterscheidung von geformtem (selbstreferentielle Zuweisungen des Systems) und nichtgeformtem (fremdreferentielle Zuweisungen des Systems als Umwelt). „‘Die Umwelt’ ist nur ein Leerkorrelat der Selbstreferenz des Systems; sie gibt keinerlei Information.“⁶ Hier zeigt sich deutlich die Immanenz formtheoretischer Grundlegungen in der Systemtheorie. Für die Analyse des Theoriedesigns ergibt sich hieraus folgende Frage: Wenn sich formtheoretische Fragen auf systemtheoretische Grundlegungen anwenden lassen, wenn also systemtheoretische Sachverhalte formtheoretisch erklärt werden können, findet dann nicht ein re-entry der Theorie in die Theorie statt? Und wenn dies so ist, wo liegt dann der Beginn der Theorie?

Wie gesagt, jedes soziale System der Gesellschaft tastet seine Umwelt mittels Selbstreferenz und Fremdreferenz ab. Ein Wirtschaftssystem beispielsweise

⁵Luhmann, Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Wabern-Bern 1994, S. 37

⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 218

erkennt zunächst den Bereich, der für marketingorientiertes unternehmerisches Handeln an sich überhaupt in Frage kommt. Zu nennen wäre hier etwa die Entdeckung der Jugendlichen als Zielgruppe. Im nächsten Schritt entscheidet das Unternehmen, auf welchen Aspekt der Jugend zugegriffen wird. Diese Entscheidungen laufen über die binäre Codierung. Codierungen „spalten die Selbstreferenz des Systems in akzeptabel/unakzeptabel, beziehen sich also immer auf das System selbst.“⁷ Das heißt, die binäre Codierung, als die Richtung des Unternehmens entscheidet darüber, ob im Marketing beispielsweise auf Sport oder Musik gesetzt wird. Alle sozialen Systeme der Gesellschaft lassen eine solche inhaltliche Beschreibung ihrer Form von Selbstreferenz und Fremdreferenz und ihrer Art der binären Codierung zu. Das heißt, die Kommunikationen des jeweiligen Systems lassen sich inhaltlich bestimmen. Anders verhält es sich nun bei dem System der Kunst. Bei den Operationen des Kunstsystems geht es um systemische Operationen in Reinform. Das Kunstsystem stellt sich dar als die Verwirklichung seiner eigenen Voraussetzungen. Eben daraus resultiert die Besonderheit des Kunstsystems, in Selbstreferenz und Fremdreferenz zugleich auch den binären Code dieses Systems zu sehen. Denn der aus Selbstreferenz und Fremdreferenz resultierende Differenzierung der Welt in System und Umwelt folgen keine weiteren binär geleiteten Anschlussmöglichkeiten auf der Innenseite des Systems, vielmehr erschöpft sich das System in der Generierung seiner selbst. Es geht der Kunst ausschließlich um die Differenz von Kunst und Nichtkunst - im Kontext des Theoriedesigns damit letztlich um die Reichweite des Begriffs der Kommunikation. Das Kunstsystem folgt keinem anderen Programm als dem der Generierung von monadologisch ab- und in sich geschlossenen Kunstwerken. Es geht ausschließlich um die über Kunstwerke geleitete Markierung der Differenz von Kunst und Nichtkunst. Und dieses Programm vollzieht und unerschöpft sich in den Formenkombinationen der Kunstwerke. Deshalb wird man „anders als in der Evolution anderer (...) Funktionssysteme (...) im Falle des Kunstsystems nicht davon ausgehen können, daß Selektionskriterien (wie zum Beispiel Profit oder methodologische Korrektheit (...)) vorgegeben sind.“⁸ Das heißt, das System Kunst wird auf seiner Innenseite nicht mit Inhalten angereichert, bzw. sind solche Inhalte für das System nicht entscheidend - „das ‘Wesen’ der Kunst ist die Selbstprogrammierung der Kunstwerke.“⁹

⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 306

⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 370

⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 332

Dieser überaus abstrakte Grad der Kunst verdankt sich der Evolution ihrer Ausdifferenzierung zu einem autopoietischen sozialen System der Gesellschaft. „Je nachdem, wie das Verhältnis von Selbstreferenz und Fremdreferenz gehandhabt wird, wollen wir eine primär symbolisch gemeinte Kunst unterscheiden von einer Kunst, die sich als Zeichen versteht, und schließlich von einer Kunst, die sich auf das Ausprobieren von Formenkombinationen spezialisiert. Symbolisch ist die Kunst vor ihrer Ausdifferenzierung, wenn sie für ihre ornamental verdichteten Zusammenhänge einen höheren Sinn sucht. Zum Zeichen wird sie in der höfischen und der marktgestützten Phase ihrer Ausdifferenzierung; denn die Zeichenhaftigkeit symbolisiert mit ihrer objektiv gedachten Referenz die Gemeinsamkeit des Künstlers und des Kenners und Liebhabers der Kunst. Wenn aber diese Gemeinsamkeit selbst als Kommunikation ausdifferenziert wird, (also als Kunstsystem, in dem Künstler, Kunstwerk und Betrachter Kondensate des Kommunikationssystem Kunst bilden, Anmerkung der Verfasserin) bleibt nur noch die Möglichkeit, das ständige Abgleichen von Selbstreferenz und Fremdreferenz in den Operationen des Kunstsystems zu beobachten; und dann findet man den Modus der Verbindung von Selbstreferenz und Fremdreferenz in den *Formenkombinationen* der Kunstwerke, die ein beobachten des Beobachtens ermöglichen.“¹⁰ Schlossen sich an Selbstreferenz und Fremdreferenz also zunächst binär codierte Inhalte wie die Transzendenz eines höheren Sinns und darauf folgend Kennerschaft, Liebhaberei und Geschmack an, so haben sich diese inhaltlichen Ausrichtungen vollends aufgelöst und die Kunst steht nun allein dafür, dass sie sich über Selbstreferenz und Fremdreferenz selbst definiert. Ihr Gehalt stellt sich nun dar als die durch Selbstreferenz und Fremdreferenz gestützte Reichweite der von den Formenkombinationen der Kunstwerke abhängigen Kommunikation. Zudem muss „die Ausdifferenzierung des Kunstsystems (...) den Sinn von Ornamentalität verändert, vor allem ‘vertieft’ haben, so daß es heute nur noch auf die Formenkombinationen als solche ankommt.“¹¹ Der modernen Kunst geht es also ausschließlich um die Kommunikation der ornamental Medium/Formverhältnisse. Das heißt, kunstgemäße Kommunikation erfolgt ausschließlich über die Beobachtung des Formenspiels des Kunstwerks. An Kunst hat daher nur Teil, wer sich nach den Beobachtungsdirektiven des Kunstwerks richtet. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass das Kunstsystem zur Sicherstellung seines Fortbestands

¹⁰Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 271 f.

¹¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 351

ständig neue Kommunikationen generieren muss, denn als System existiert es allein in der Verwirklichung seiner Kommunikationen. Diese Anforderung, ständig Kommunikationen generieren, also ständig Kunstwerke bereitstellen zu müssen, zwingt das Kunstsystem zur Schaffung von immer Neuem. „Die Kommunikationskomponente Information setzt Überraschung voraus und geht bei einer Wiederholung verloren. Das hat (...) zur Folge, daß die Kunst, wenn sie als eigenes autopoietisches System ausdifferenziert wird, immer etwas Neues, und zwar: im Künstlerischen Neues, anbieten muß, denn andernfalls würde die Kommunikation zusammenbrechen bzw. in allgemeine gesellschaftliche Kommunikation über Preise, über das Privatleben der Künstler, über Erfolge und Mißerfolge übergehen.“¹² Und genau diese Notwendigkeit des immer wieder Neuen in der Kunst führt nicht nur den gewaltigen Spielraum der Kunst mit sich, sondern trägt darüber hinaus zur immer weiter fortlaufenden Evolution des Systems bei - um die nächst höhere Evolutionsstufe in Gestalt eines epochalen künstlerischen Meisterwerks mit wirklich neuartiger Formenkombination gruppiert sich eine Unmenge an Spielarten von kunstmäßiger Kommunikation, die zwar auf lange Sicht vom Vergessen bedroht, aber für die vom Kunstsystem zu leistende Erprobung neuer Anschlussmöglichkeiten für zukünftige Kommunikationen unerlässlich ist. Und das Interessante hierbei ist, dass diese Vermehrung der Anschlussmöglichkeiten zu meist in der Paradoxie ihrer Abschaffung liegt. Es ist die Negation der Kunst, die dem System Kunst immer neue Kommunikationsmöglichkeiten zuführt. Ebenso wie im Fall Adornos handelt es sich bei der Negation um einen Begriff, der programmatisch auf das Kunstwerk und die Kunst einwirken soll. In der ÄSTHETISCHEN THEORIE evoziert Negation negative Kommunikation als Gegenentwurf zur empirischen Welt, in der Theorie Luhmanns hingegen führt sie zu einer immensen Steigerung des positiv gesetzten Begriff der Kommunikation. Denn in der Theorie Luhmanns „geht (es) niemals darum, dass die Kunst die Gesellschaft verlässt, um sich außerhalb der Gesellschaft zu realisieren, sie ist und bleibt immer selbst Vollzug von Gesellschaft, ist und bleibt immer selbst Kommunikation.“¹³ Kommunikation ist in der Theorie Luhmanns nicht in ihr Gegenteil wandelbar. Negation kann sich daher nur in den Prozessen der Kommunikation des Kunstsystems selbst und damit als Kommunikation vollziehen. Und das heißt, Negation hat sich als Kunstwerk zu verwirklichen. Der Abgesang auf die Kunst, die Verkündung ihres Endes,

¹²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 85

¹³Luhmann, Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Wabern-Bern 1994, S. 12

die Versuche, aus ihren Traditionen und gesellschaftlichen Beschränkungen auszubrechen, jegliche Bemühung, der Kunst ein neues Gesicht zu geben und sie in neue Theorien zu betten, also all das, was sich in den Größenordnungen des allgemeinen Kunstbetriebs vollzieht, der die Gesellschaft mit immer neuen Formen der Kunst konfrontieren, provozieren und beunruhigen möchte, dieses moderne Credo der Negation also schwebt außerhalb dessen, was das Kunstsystem tatsächlich an internen Operationen leistet, bzw. dient es dazu, Kunst mit einem Höchstmaß an Anschlussmöglichkeiten für weitere Kommunikation auszustatten. „Es geht also nicht darum, die Kunst unter Angabe überzeugender Argumente für beendet zu erklären *und sie damit zu beenden*. Die Selbstnegation wird auf der Ebene der autopoietischen Operationen, wird als Kunstwerk realisiert, *damit es weitergehen kann*. Das viel beschworene Ende der Kunst muss nicht Stillstand bedeuten; sie kann weiterhin bewegt sein - *wenn nicht wie ein Fluß, so wie ein Meer* (Hervorhebung der Verfasserin). Das Ende der Kunst, die Unmöglichkeit von Kunst, der letzte Ausverkauf aller möglichen Formen, nimmt eine Form an, die Selbstbeschreibung und Kunstwerk zugleich zu sein beansprucht. Und stellt genau auf diese Weise die Reproduktion der Kunst unter Einschluß der eigenen Negation, also als perfekt autonomes System sicher.“¹⁴ Kunst kann also nicht aus sich selbst heraus oder vor sich selbst zurücktreten, bzw. lässt sich Kunst nicht von außen prozessieren. Künstler, Betrachter und die Abteilung Kunstkritik haben immer nur Anteil an einer autopoietisch aus sich selbst heraus existierenden Kunst. Kunst gestaltet sich grundsätzlich als kunstmäßige Kommunikation und kann als Vollzug dieser Kommunikation nicht negiert werden. „Die Autopoiesis eines Systems kennt keinen Ort für eine letzte, das System negierende Operation, da alle Operationen unter dem Gesichtspunkt der Reproduktion konzipiert sind. Die Selbstnegation des Systems ist als Form der Bestätigung von Autonomie also nur eine Operation unter anderen, ein Versuch, an die Grenze zu gehen, um das Ausgeschlossene einzuschließen; oder ein Versuch, alles bisherige in seiner Negativität zu überbieten; oder ein Versuch, jede mögliche Nichtkunst in die Kunst wiedereintreten zu lassen.“¹⁵

Die Bestimmung der Kunst mittels des Kommunikationsbegriffs und dem damit einhergehenden Begriff der Autopoiesis führt zudem folgenden entscheidenden Aspekt mit sich: Wenn sich die Kunst an keine außerhalb ihrer autopoieti-

¹⁴Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 480

¹⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 474

schen Operationen liegenden Vorgaben halten muss, impliziert dies die grundsätzliche Möglichkeit, dass letztlich jeder Umweltausschnitt in Kunst überführbar ist. Alles kann zu Kunst werden. Und das heißt in letzter Konsequenz, es kann zu inflationärer Kunstproduktion, zu penetrantem Kitsch bis hin zur vollständigen Überführung der Alltagswelt in den Bereich der Kunst kommen. So experimentiert man „in der jüngsten modernen Kunst (...) mit vollständigem Verzicht auf kunstwerkinterne Signale. Das hat zur Konsequenz, daß man um so mehr auf externe Rahmen und auf Bezeichnungen angewiesen ist, die darauf hinweisen, daß ein nicht als Kunstwerk erkennbares Objekt oder Ereignis trotzdem als ein solches gemeint sei.“¹⁶ Kunstmäßige Kommunikation verflüchtigt sich in solchen Fällen zu Kommunikationen über Kunst selbst und verliert den Bezug zu den Formkriterien des Kunstwerks. „Das Kunstwerk selbst stellt die Frage, ob es Kunst sei, und damit wird ‘Kunst’ zum Hilfsbegriff für das Verständnis der Präsentation.“¹⁷ Die Kommunikationen des Kunstsystems handeln in solchen Fällen dann praktisch ausschließlich davon, dass es soeben um das Phänomen Kunst geht. „Inflationen in der *Kunst* entstehen vor allem dann, wenn auf die ‘Schwierigkeit’ der Herstellung von Kunstwerken und die darin liegende Knappheit verzichtet, wenn also Kunst von Können abstrahiert wird.“¹⁸

Was all diese Aspekte im Ergebnis deutlich zeigen, ist, dass die Begriffe KUNSTWERK und KUNSTSYSTEM in der Theorie Luhmanns zwei unterschiedlich zu wertende Sachverhalte darstellen. Die Parameter des Kunstwerks, also die Generierung von ornamentalen Medium/Formverhältnissen, müssen nicht unbedingt eingehalten werden, um irgendein Objekt dennoch in den Status von Kunst zu erheben. Daraus ergibt sich die Frage, an welchen Parametern die gesellschaftliche Funktion der Kunst festzumachen ist. Wenn Negation nicht länger zur Irritation taugt, sondern als Katalysator von Kommunikation wirkt und wenn Kunst sich in Gesprächen über Kunst aufzulösen vermag, was versorgt dann die Gesellschaft mit einem exklusiven Informationswert? Natürlich liegt die Antwort weiterhin im Kunstsystem, jedoch fordert die moderne Kunst in dem, was sie auszeichnet, die strikte Aufmerksamkeit gegenüber dem Kunstwerk. Die Ansätze Adornos und Luhmanns liegen in diesem Punkt sehr eng bei einander. Beide konzentrieren sich auf das Kunstwerk und liefern eine werkbezogene Theorie der Kunst.

¹⁶Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 478

¹⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 477

¹⁸Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Ffm. 1997, S. 385

Die Information der Kunst

Der exklusive Informationswert, den die Kunst der Gesellschaft liefert, geht aus der Korrespondenz der Begriffe *Kunstwerk* und *Kunstsystem* hervor. Aus den Operationen des Kunstwerks lässt sich der Begriff der *Ordnung* abstrahieren, aus den facettenreichen Kommunikationen des Kunstsystems der ihnen zu Grunde liegende gemeinsame Nenner, nämlich die Realisierung von *Zweit-Versionen* der Welt. Im Zusammenschluss dieser beiden Aspekte findet sich die funktionale Bedeutung der Kunst für die Gesellschaft. Und wie im Fall aller bislang behandelten Aspekte der Kunst liegt auch diese jenseits von semantischen Bestimmungen allein in der Dynamik von Operationen. Das Entscheidende hierbei ist, dass der Informationswert der Kunst nicht allein die Funktion der Kunst für die Gesellschaft benennt, sondern zugleich einen zentralen Bestandteil der begrifflichen Dynamik des Luhmannschen Großprojekts, nämlich seiner Theorie der Gesellschaft darstellt. Im Kontext der Funktion der Kunst - und das ist der wohl wesentlichste Aspekt für die Analyse - vollzieht sich das bereits angesprochene re-entry von Luhmanns theoretischen Grundlagen in die Operationen des Teilsystems Kunst. Im Einzelnen.

Für Luhmanns Ansätze bezüglich des Informationswertes der Kunst ist wesentlich, dass er jegliche gesellschaftliche Bedeutung der Kunst jenseits von inhaltlichen Bestimmungen auf der operationalen Ebene des Kunstwerks verortet. Diese operationale Bestimmung impliziert die strikte Differenzierung zwischen operational relevanten Aspekten der Kunst und solchen ohne operationalen Anschluss. Konkret heißt das, nicht alle Kommunikationen des Kunstsystems erfüllen den Funktionsprimat. Es ist bereits gesagt worden, dass das Kunstsystem es durchaus ermöglicht, dass in der Kunstproduktion *auf die 'Schwierigkeit' der Herstellung von Kunstwerken und die darin liegende Knappheit verzichtet* werden kann. Das Kriterium des Kunstwerks, also die werkimmanente Dynamik des ornamentalen Medium/Formverhältnisses, tritt in solch einem Fall zurück. Und dennoch gelingt Kommunikation, denn diese kann sich Formen bedienen, die das Kunstsystem in Gestalt von Moden, Themen und Stilen als Repertoire an Formen für Kommunikation zur Verfügung stellt. Dieser Typ von Kunstkommunikation gestaltet sich nach Luhmann als das weite Feld der Kunstkritik. Und „diese Welt der Kunstkritik, die sich durch die entstehenden Kunstwerke selbst affizieren lässt und ihrerseits in Kunstwerken reflektiert wird, ist die eigentliche Quelle der Selbstbe-

schreibungen des Kunstsystems. Hier wird zumindest das gefiltert und zurechtgelegt, was mit Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, also mit Sorgfalt in der Begriffswahl und mit einem Sinn für Theoriekonsistenz über Kunst geschrieben wird. Von hier ausgehend wirken intellektuelle Moden auf das Kunstsystem ein.“¹ Das aber bedeutet für Luhmann: die Diskurse fallen zwar facettenreich aus, liefern aber letztlich keine Erkenntnisse auf operationaler Ebene, also keine Informationen über den tatsächlichen Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft - „Namengebung erleichtert die Kommunikation. Daraus können Künstler allenfalls Anregungen für ‘zeitgemäßes’ Arbeiten, aber kaum mehr für sie relevante Formunterscheidungen entnehmen.“² Es ist also möglich, dass sich künstlerische Arbeit eher auf das durch das Kunstsystem bereitgestellte Themenrepertoire bezieht, denn auf die Kriterien des Kunstwerks. Der Kunstbetrieb liefert mit seinen Galerieräumen, Biennalen und Vernissagen, seinem Museumsbetrieb, seiner Off Szene und seinen Verlagen und Theatern etc. eine Vielzahl an Rahmen, die Objekte oder Prozesse als Kommunikationen des Kunstsystems kenntlich machen und daher einen Verzicht auf kunstwerkimmanente Signale ermöglichen.

Dieser Aspekt lässt sich durchaus parallel zu Adorno lesen. Auch Luhmann scheint eine fehlende Stringenz in den gegenwärtig praktizierten künstlerischen Prozessen zu beobachten, jedoch verzichtet er darauf, auf funktional mindere Qualität mit einem Begriff wie Adornos Kulturindustrie zu reagieren und eine kritische Position einzunehmen - vielmehr zeigt er in diesem Zusammenhang, zu welchen Steigerungen in ihrer Anschlußfähigkeit die Kommunikationen des Kunstsystems fähig sind. Und anders als Adorno, der gegen die wahllose Beliebigkeit der Formen als Kennzeichen des Massenkonsums die asketische Rückführung auf das Kunstwerk durch dessen Nicht-Kommunikation vollzieht, setzt Luhmann das Kunstwerk ins Zentrum der Kommunikationen des Kunstsystems. Neben die anderen durch das Kunstsystem bereitgestellten Formen für Kommunikation stellt er das ornamentale Medium/Formverhältnis des Kunstwerks und macht allein von diesem den Informationswert der Kunst für die Gesellschaft abhängig. Die Information der Kunst liegt in den durch das Formenspiel ausgelösten Kommunikationen und nicht in der Bearbeitung eines ausgewählten Themas aus dem Repertoire der Kunst. Was daher für eine Analyse der Kunst in den Blick kommen muss, sind die spezifischen Operationen, die das Kunstwerk als Objekt auslöst.

¹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 496

²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 497

Es ist gesagt worden, das Kunstwerk sei eine *Metaform, die sich dank ihrer inneren Formen vom unmarked space alles Sonstigen unterscheiden läßt* und ein durch sein Formenspiel ab- und in sich geschlossenes Objekt. Dieser Tatbestand bildet den Ausgangspunkt für Luhmanns weitere Überlegungen hinsichtlich der Relation von Kunst und Gesellschaft. Seine zentrale These bezüglich des Informationswertes der Kunst für die Gesellschaft lautet, „daß es auf die Erzeugung einer Differenz zweier Realitäten ankommt, oder anders gesagt: auf die Ausstattung der Welt mit einer Möglichkeit, sich selbst zu beobachten.“³ Und das entscheidende ist, dass es hierbei um eine Beobachtung geht, die die Gesellschaft an ihre Zusammenhänge auf operationaler Ebene heranführt, bzw. den Blick auf diese operationalen Zusammenhänge überhaupt erst freigibt. *Die Erzeugung einer Differenz zweier Realitäten* durch das Kunstwerk gestaltet sich als das Zusammenspiel der Kriterien der ornamentalen Medium/Formverhältnisse mit denen der Kommunikation im Kontext der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft. „So hat es die Kunst nicht nur mit ihrer eigenen Welt zu tun, die sie mit ihren Unterscheidungen abgreift, sondern auch, denn sie operiert in der modernen Gesellschaft, mit der immensen Komplexität alles Möglichen. Könnte in dieser Konfrontation mit dem, was andere für möglich halten, die Funktion der Kunst liegen?“⁴ Kunst umfasst die stets gleichzeitig ablaufende Auseinandersetzung mit formtheoretischen Fragestellungen in Gestalt der Unterscheidung der Welt in marked und unmarked space durch die Generierung der Zwei-Seiten-Form des Kunstwerks und mit systemtheoretischen Fragen in Gestalt der Ausdifferenzierung des Systems Kunst aus der gesamtgesellschaftlichen Komplexität heraus. Kunst ist nur ein System unter vielen. Die aus der spezifischen Umweltverarbeitung gewonnene Weltbeschreibung der Kunst steht auf gleicher Ebene neben den Weltbeschreibungen der übrigen Systeme. Und die Weltbeschreibung eines jeden Systems, zumal eines solchen mit binär codiertem Funktionsprimat, ist in sich valide. Aber trotz dieser universellen Gleichheit der einzelnen Systeme spielt die Kunst eine besondere Rolle, denn Kunst „symbolisiert (...) Zustände, die auf der Ebene der Gesellschaft und ihrer Funktionssysteme als Folgen funktionaler Differenzierung sich eingestellt haben und die offen lassen, wie man sich dazu einstellt, weil es darauf nicht mehr ankommt.“⁵ Es ist bereits gesagt worden, dass sich das Kunstsystem dadurch auszeichnet, dass sich seine Operationen in dem

³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 235

⁴Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt, Bielefeld 1990, S. 38

⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 498

operationalen Vollzug ihrer eigenen Voraussetzungen erschöpfen. Die Unterscheidung von System und Umwelt durch den operationalen Vollzug von Selbstreferenz und Fremdreferenz und die Erprobung der Reichweite von systeminterner Kommunikation als die Inhalte des Kunstsystems geben den Blick frei auf die grundsätzlichen Operationen eines jeden Systems.

Normalerweise werden Systeme auf eine Weise beobachtet, die die inhaltlichen Aspekte des Systems betrifft und die die operationale Ebene bereits hinter sich gelassen hat. Die Auseinandersetzung mit Systemen auf diesem Niveau betrifft Fragen der jeweiligen binären Codierung und diese findet sich in der Begriffsarchitektur auf der Seite der Selbstreferenz und beschränkt sich ganz auf systeminterne Fragen. Die Frage nach den operationalen Grundvoraussetzungen für systemische Abläufe wird normalerweise nicht behandelt. Die Leistung des Kunstsystems liegt nun darin, dass eben diese grundlegenden Operationen von Systemen in den Parametern von Kommunikation verwirklicht werden. Mit der Kunst verfügt die Gesellschaft also über ein System, das auf gleicher Ebene mit allen anderen Systemen diese Systeme in ihren grundlegenden Operationen beschreibt - dies aber ohne jegliche Wertung. Die Kunst gibt Auskunft darüber, wie gesellschaftliche Systeme funktionieren und bietet der Gesellschaft daher die Möglichkeit sich selbst zu beobachten. Zu beachten aber bleibt, dass es sich bei der Weltbeschreibung der Kunst lediglich um eine Beschreibung neben vielen handelt. Die Gesellschaft zeichnet sich durch eine Vielzahl von konkurrierenden Beschreibungen aus und lässt sich nicht in einen einheitlichen Modus überführen. Die Wirtschaft, die Politik, die Wissenschaft, die Religion, Interaktionen etc., jedes soziale System also fertigt eine Beschreibung der Gesellschaft an. Und die Interessen der einzelnen Systeme und die damit verbundenen Perspektiven in der jeweiligen Umweltbeobachtung fallen für jedes System anders aus. Dass nun die Gesellschaft aus nichts anderem als aus Systemen besteht hat zur Konsequenz, dass die Gesellschaft nur noch polytkontextural fassbar ist. Und nicht nur das. In der funktional differenzierten Gesellschaft führt jede getroffene Entscheidung den Hinweis mit sich, dass auch eine andere Entscheidung möglich gewesen wäre. Nicht nur der binär codierte Funktionsprimat, sondern auch die mit einander konkurrierenden Systeme weisen darauf hin, dass jede Entscheidung einer Vielzahl von Auswahlmöglichkeiten ausgesetzt ist. Die Kunst durchbricht nun diese Unübersichtlichkeit und führt die Gesellschaft an einheitliche Fragen heran. Denn „das Problem (der Unübersichtlichkeit und Unkalkulierbarkeit, das sich für

die Gesellschaft auf Grund ihrer funktionalen Differenzierung ergibt, Anmerkung der Verfasserin) liegt nicht nur in der kausaltechnischen Fähigkeit, Ziele zu erreichen, und nicht nur im Wertkonflikt der Ziele, sondern sehr viel grundsätzlicher *in der Konstruktion von abweichenden Verläufen und Ergebnissen* (Hervorhebung der Verfasserin). Und man muß dann fragen, wie die Welt das Risiko der Projektionen anderer Möglichkeiten überhaupt tragen kann? Die Funktion der Kunst könnte es sein, darauf zu reagieren und zu zeigen, daß im Bereich des Möglichen Ordnung möglich ist."⁶ Die Fragen und Probleme, die sich für die moderne Gesellschaft ergeben, dürfen nicht erst auf inhaltlicher Ebene ansetzen, denn hier geht es um die Innenseiten der Systeme. Vielmehr müssen sie auf struktureller und funktionsbezogener, und das heißt, auf operationaler Ebene thematisiert werden. Daraus ergibt sich jedoch die Schwierigkeit, jeglichen inhaltlichen Aspekt durchbrechen zu müssen. Dazu sind weder die Systeme in der Lage, denn sie geben ausschließlich systeminterne Auskunft, noch die Gesellschaft an sich, denn diese gestaltet sich wie gesagt als polykontextural. Das Kunstsystem ist das einzige System, das zu einer Innenansicht der Gesellschaft fähig ist, denn es umgeht den blinden Fleck der systeminternen Relevanzen durch die Paradoxie des Wiedereintritts der formalen Voraussetzungen in seine eigenen Operationen. Kein anderes System der Gesellschaft kann beobachten, dass es sich als eine Zwei-Seiten-Form, die sich als System-Umwelt-Beziehung gestaltet, realisiert. Und kein System führt an die Frage von *Ordnung im Bereich des Möglichen*, die sich im Kontext von unmarked und unmarked space stellt, heran. Keines bis auf das der Kunst, denn mit dem Kunstwerk verwirklicht es innerhalb der Gesellschaft ein Objekt, das allein diese Fragen zum Gegenstand hat.

Mit dem Kunstwerk verfügt die Gesellschaft über ein Objekt, dessen Funktion für die Gesellschaft darin besteht, dass es die Gesellschaft mit einem grundsätzlichen Weltverhältnis ausstattet, das heißt, dass es die Gesamtgesellschaft in ihrem Verhältnis zur Welt erscheinen lässt und dadurch die grundsätzliche Frage nach der Relation von Welt und Gesellschaft aufwirft. Dies impliziert jedoch nicht, dass es dem Kunstwerk gelingt, „die Welt wie sie ist, sichtbar zu machen; denn die Welt ist kein ontologischer Sachverhalt.“⁷ Was aber gelingt ist folgendes: „Das Kunstwerk etabliert (...) eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit un-

⁶Luhmann, Bunsen, Baecker, *Unbeobachtbare Welt*, Bielefeld 1990, S. 38

⁷Luhmann, Bunsen, Baecker, *Unbeobachtbare Welt*, Bielefeld 1990, S. 43

leugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinn nach imaginäre oder fiktionale Realität. (...) Offenbar hat die Funktion der Kunst es mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun - und nicht einfach mit der Bereicherung des ohnehin Vorhandenen durch weitere (und seien es 'schöne') Gegenstände."⁸ Die in sich geschlossene Zwei-Seiten-Form des Kunstwerks steht gegen die Formen des sonst noch Vorhandenen, das heißt, gegen die bereitgestellten Formen der Sprache, gegen die Formen von Systemen als deren System-Umwelt-Relationen und deren Anschlussmöglichkeiten als Formen ihrer Kommunikationsprozesse. In diesem Gegensatz vollzieht sich die Spaltung der Welt in die Bereiche des Fiktionalen und der normalen Realität. Das Fiktionale „bietet eine Position, von der aus *etwas anderes* als *Realität* bestimmt werden kann. Ohne solche Differenzmarkierungen wäre die Welt einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist. Erst die Konstruktion einer Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität ermöglicht es, von der einen Seite aus die andere zu beobachten.“⁹ Das heißt, die normale Realität wird sichtbar erst in dem Moment, indem ihr etwas anderes als Realität gegenübersteht. Für die Analyse ist natürlich entscheidend, dass hier Formen einander gegenüberstehen, die Ordnungsmöglichkeiten präsentieren und zwar Ordnungsmöglichkeiten, die nach Maßgabe derselben universal angelegten Operationen generiert werden. Das heißt, die Frage nach dem ornamentalen Medium/Formverhältnis des Kunstwerks übersetzt sich in die Möglichkeit, der gewohnten Realität ebenfalls mit der Frage nach Medium/Formverhältnissen zu begegnen. „Der Sinn von Fiktionalitäten ist also nicht das Hinzufügen von etwas in einer monokontexturalen Welt. Er erschließt sich erst in einem Wechsel der Betrachtungsebene und im damit verbundenen Zugang zu neuen Konditionierungen, nämlich als Aufforderung zur Beobachtung von Beobachtungen, zur Beobachtung zweiter Ordnung.“¹⁰ Denn wenn Kunstwerke als Zwei-Seiten-Formen, also in der Beobachtung zweiter Ordnung beobachtet werden, ergibt sich dadurch die Möglichkeit, auch der normalen Welt in dieser Beobachtungsmodalität zu begegnen. Die Fragen, die sich gegenüber dem Kunstwerk stellen, stellen sich dann auch im Hinblick auf die gewohnte Realität. Hinzu kommt, dass „die Darstellung der Welt in der Welt die Welt selbst im Sinne des 'so nicht Nötigen' (modifiziert). Das Kunstwerk erbringt für sich selbst den Notwendigkeitsbeweis - und entzieht ihn damit

⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 229

⁹Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 229

¹⁰Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt, Bielefeld 1990, S. 13

der Welt.“¹¹ Die ornamentale Form des Kunstwerks führt die Gesellschaft an den Tatbestand heran, dass sich die gewohnte Realität selbst nur als eine von vielen möglichen Formen gestaltet. Das Kunstwerk rückt die Gesellschaft an den Rand des für sie selbst sichtbaren und lässt sie ins Schwarz des unmarked space blicken. Der entscheidende Aspekt hierbei: Luhmann belässt es bei diesem Blick. Der unmarked space gestaltet sich in der Relation von Kunst und Gesellschaft nicht als eine geheimnisvolle dritte Größe im Stil der Semantik Adornos, sondern er dient als Kontrastmittel, das die Frage nach *Ordnung im Bereich des möglichen* deutlich hervortreten lässt. Denn „es geht (...) nicht darum, das Unbeobachtbare (die Welt) beobachtbar zu machen, es zu symbolisieren, zu repräsentieren, in seiner geheimen Ordnung offen zu legen, wie die traditionelle Zeichenlehre es beschrieb. *Das Problem ist ähnlich - aber die Lösung ist anders* (Hervorhebung der Verfasserin). Es besteht nur die Möglichkeit, *statt* des Unbeobachtbaren Formen zu beobachten und dabei zu wissen, daß dies in der Weise der Entfaltung einer Paradoxie geschieht.“¹² Die Konfrontation der Gesellschaft mit dem unmarked space führt die Gesellschaft an die Frage nach ihrer eigenen Form heran. Im Kontext der Form GESELLSCHAFT wird deutlich, dass sich die Gesellschaft vom unmarked state des Möglichen als eine spezifische Ordnung unterscheidet und dass diese Ordnung den unmarked state zugleich in den unmarked space als die andere Seite ihres Medium/Formverhältnisses überführt. Unmarked state und unmarked space bilden zwei unbeobachtbare Größen. Sie sind unhintergebar, werden aber bei Luhmann nicht als Folie für metaphysische Ansätze genutzt, sondern als der Hintergrund, vor dem Beobachtbares überhaupt erst beobachtet werden kann. Es ist die Leistung des Kunstwerks, dass sich die Gesellschaft auf diese Weise selbst in den Blick bekommt und sich selbst als Form verstehen kann. Für die moderne Gesellschaft ergibt sich in diesem Kontext die Möglichkeit, auftauchende Probleme als spezifische Formfragen der Gesellschaft zu behandeln. Kausalitätsfragen lassen sich dann durch Fragen von Formzwängen ersetzen; der Gesellschaft wird dadurch ein operationaler Zugriff auf sich selbst ermöglicht.

Ebenso wie in der ÄSTHETISCHEN THEORIE liefert die Kunst bei Luhmann also eine Zweit-Version der Welt. Aber anders als bei Adorno begegnet sie der Welt nicht mit Modellen wie beispielsweise dem *Nicht-Identischen*. Vielmehr „konsolidiert (Kunst) *Identitäten* (Hervorhebung der Verfasserin) über das hinaus, was die Na-

¹¹Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Ffm. 1997, S. 353

¹²Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 74

tur von sich her bietet, und dies mit einer gewissen Indifferenz gegen Situationen, Kontexte, Materialien. Sie leistet zugleich Kondensierung und Konfirmierung der Form und bestätigt schon dadurch eine verborgene Ordnung der Welt. Sie bestätigt, griechisch gesprochen, Ideen, Durchblicke aufs Wesentliche.“¹³ Kunst operiert in der Welt nach Maßgabe der für sämtliche funktional ausdifferenzierten Systeme der Gesellschaft geltenden Bedingungen und führt, da sie diese Bedingungen mittels des Kunstwerks als Kommunikation verwirklicht, die Gesellschaft an die verborgene Ordnung der Welt heran. Diese verborgene Ordnung gestaltet sich aber nicht als etwas Jenseitiges, vielmehr offenbart die Kunst das PARADIGMA DER MODERNEN GESELLSCHAFT¹⁴ - und zwar in der Gesellschaft und zugleich als Vollzug von Gesellschaft. „Offenbar bietet diese evolutionär (ungeplant) entstandene Sachlage mehrere Möglichkeiten der Beschreibung, unter denen die Gesellschaft auswählen kann, welche ihr besonders zusagt, welche sie überzeugt, welche kommunikativ funktioniert. Zunächst als Zeichen ihres eigenen Wesens oder als Kritik - je nachdem, ob die Gesellschaft ein positives oder negatives Verhältnis zu sich selbst sucht. Aber wenn schon eine Mehrheit von Beschreibungsmöglichkeiten, warum nicht schließlich mehrere zugleich? Vielleicht ist es dann dieses Problem der 'postmodernen' Polykontextualität von Selbstbeschreibungen, mit dem die Gesellschaft zunächst einmal auf dem Gebiete der Kunst experimentiert.“¹⁵ Wie bereits gesagt, schließen sich im Begriff KUNST die Parameter des Kunstsystems und die des Kunstwerks zusammen. Die systeminterne Umweltverarbeitung, die sich im Fall des Kunstsystem letztlich auf sämtliche gesellschaftliche Systeme beziehen kann, da sich der binäre Funktionsprimat auf Selbstreferenz und Fremdreferenz beschränkt, setzt sich auf formtheoretischer Ebene in Fragen der Gestaltung des Medium/Formverhältnisses des Kunstwerks fort. Zu bedenken ist diesem Zusammenhang, dass sich die Kunst an sich letztlich durch Inhaltsleere auszeichnet, denn ihre Operationen beschränken sich ja auf systemische Operationen in Reinform. Genau dies aber ermöglicht es, dass die Kunst jegliches gesellschaftliche Thema zu dem ihren machen und jedem gesellschaftlichen Thema somit eine alternative Ordnung gegenüberstellen kann - die Kunst liefert ihre eigene Version von Wirtschaft, Politik, Liebe, Wissenschaft, Massenmedien, Religion etc..¹⁶ „Sie schafft Formen, die es anderenfalls nicht geben

¹³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 318

¹⁴Vgl. Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 499

¹⁵Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 392

¹⁶Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass diese Versionen über die Auseinandersetzung mit den jeweiligen symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien der behandelten Systeme erfolgt.

würde. Die Frage, ob das ihre Existenz rechtfertigt, braucht man gar nicht zu stellen. Für Soziologen zumindest kann schon die Feststellung genügen, daß dies hier und nirgendwo sonst geschieht.“¹⁷ Die Kunst gestaltet sich für die Gesellschaft als der einzige Ort, an dem Themen der Gesellschaft als Formfragen behandelt und mit alternativen Formen konfrontiert werden können. Die Kunst bietet der Gesellschaft also auf experimentelle Weise Lösungsvorschläge und Entscheidungshilfen. Aber „darin liegt gewiß nicht die Ambition, die Gesellschaft durch eine ästhetische Kontrolle des Möglichen, das zugleich immer weiter ausgedehnt wird, zu retten. Die Kunst ist nur eines der gesellschaftlichen Funktionssysteme, und sie kann auch bei universalistischen Ambitionen nicht ernsthaft danach streben, alle anderen zu ersetzen oder unter ihre Oberhoheit zu bringen. Ihr funktionaler Primat gilt nur für sie selbst.“¹⁸ Die Kunst ist also dazu in der Lage, auf universelle Weise letztlich die Gesamtgesellschaft in ästhetischen Fragen der Form aufzuheben, aber dies nur in den Grenzen ihres Systems.

Hinsichtlich des Theoriedesigns lässt sich als Ergebnis festhalten, dass im Kontext der Funktion der Kunst ein re-entry von formtheoretischen Aspekten auf systemtheoretischer Ebene stattfindet und dadurch in der Gesellschaft deren eigenen Voraussetzungen als Kommunikation verwirklicht werden. Kunst vollzieht sich als Paradigma der modernen Gesellschaft und gibt dadurch den Blick auf die Grundfesten der unübersichtlichen Welt frei. Kunst macht die unbeobachtbare Welt als Zwei-Seiten-Form beobachtbar. Und da Kunst jede systemische Operationen in ihre Modalitäten der Kommunikation übersetzen kann, beobachtet sie die Gesellschaft zudem beim Beobachtet werden. Denn macht sie beispielsweise das System Politik zum Gegenstand von Formfragen, wird dadurch zugleich offengelegt, wie das System Politik normalerweise seine Umwelt beobachtet. Und das heißt in letzter Konsequenz, Kunst hebt den blinden Fleck eines jeden Systems der Gesellschaft auf, denn Kunst kann an den anderen Systemen der Gesellschaft beobachten, was diese selbst nicht beobachten können. Bleibt die Frage nach dem blinden Fleck des Systems Kunst. Und hier stößt die Analyse an das Paradox des Wiedereintritts der Theorie in ein Teilsystem der Gesellschaft. Der blinde Fleck der Kunst liegt in ihrer bereits angesprochenen Inhaltsleere. Ihre Operationen vollziehen sich ausschließlich in Form einer begrifflichen Dynamik und dies in den Begriffen einer Theorie, die als eine Theorie der Gesellschaft an-

¹⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 157

¹⁸Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 241

gelegt ist, im System Kunst aber Bestandteil eben dieser Gesellschaft wird. Es stellt sich die Frage, wie sich dieses re-entry der Theorie bei Luhmann im Vergleich zu Adornos re-entry der Theorie ausnimmt. Worum es der Analyse in diesem Kontext gehen muss, ist die Frage nach der Anschlussfähigkeit beider Theorien. Dazu mehr im folgenden Teil.

Teil 2 Überlegungen

Hinsichtlich des Theoriedesigns hat die Analyse bereits eine Vielzahl von Ergebnissen gewonnen und an daran anschließende Fragestellungen herangeführt. Im folgenden wird der Zugriff auf das jeweilige begriffliche Instrumentarium in Form einer vergleichenden Diskussion erneut vertieft. Es werden Überlegungen angestellt, die sich aus der Auseinandersetzung mit den beiden Theorien im ersten Teil notwendigerweise ergeben. Zunächst geht es um die Beobachtung zweier Korrespondenzen. Es wird untersucht, welche Konsequenzen für die Relation von THEORIE UND GESELLSCHAFT und für die von KUNSTWERK UND INDIVIDUUM aus der begrifflichen Dynamik beider Theorien resultieren und wie diese Relationen jeweils gestaltet werden. Als ein weiterer Aspekt wird diskutiert, welche Anschlussfähigkeiten das Konzept des kritischen Verfahrens bei Adorno und das des Vollzugs von Operationen bei Luhmann bietet. Die Analyse findet ihren Abschluss in einer letzten Überlegung hinsichtlich des Zusammenhangs von Kunst und Theoriedesign.

Die Relation von Theorie und Gesellschaft und das Konzept des Paradoxen

Die Auseinandersetzung mit den Theorien von Adorno und Luhmann hat gezeigt, dass sowohl in der ÄSTHETISCHEN THEORIE als auch in DIE KUNST DER GESELLSCHAFT das Paradoxe einen zentralen Aspekt des jeweiligen Theoriedesigns darstellt. In beiden Fällen stiftet das Paradoxe eine Irritation, die Auskunft über die Relation von Theorie und Gesellschaft gibt.

In der ÄSTHETISCHEN THEORIE zeichnen sich die kunstwerkimmanenten Prozesse durch paradoxe Arrangements wie die *Kommunikation durch Nicht-Kommunikation*, die *des Sinns inmitten des Sinnlosen* und die *der Demontagen als Montagen* aus. All dies sind Entwürfe, die den Rezipienten einer in sich geschlossenen und nicht zu durchbrechenden Korrespondenz von Irritationen aussetzen. Ebenso verhält es sich im Fall der Semantik. Auch hier sind es paradox angelegte Prozesse, die den Umschlag der Form ins Inhaltliche leisten und die in ihrer Dynamik nicht fassbar sind. Wie gezeigt worden ist, verkehrt sich in der ÄSTHE-

TISCHEN THEORIE jedes Moment im Augenblick seiner Konkretion zu einem nicht fassbaren Jenseitigen oder in sein Gegenteil. Die Paradoxien liegen im absichtlichen Versagen der Theorie gegenüber ihrem eigenen Anspruch. Unzulänglichkeit und Enttäuschung dienen als Garanten der Wahrheit und der Hoffnung. Bleibt zu fragen, welche Funktion die Installation dieser Paradoxien im Design der ÄSTHETISCHEN THEORIE erfüllt. Worin liegt ihre Notwendigkeit? Hinsichtlich dieser Frage wird der Ansatz vertreten, dass die Installation des Paradoxen aus dem theoretischen Ansatz über das Verhältnis von Theorie und Gesellschaft resultiert; das Theoriedesign entspricht dem von der Theorie selbst entworfenen Welt-, bzw. Gesellschaftsbild. Das heißt, die Paradoxien, die die Dynamik der ÄSTHETISCHEN THEORIE auszeichnen, korrespondieren mit jenen Prozessen, die das breite Spektrum der KULTURINDUSTRIE ausmachen.

Im ersten Teil der Analyse ist gezeigt worden, dass die Gesellschaft, präsentiert sie sich auch noch so facettenreich, ausschließlich den Mechanismen eines Systems unterliegt, eben denen der Kulturindustrie. Diese beraubt sämtliche Welt-sachverhalte ihres *an sichs* und entstellt sie zu Einheiten in Funktionszusammenhängen. Nach Adorno lässt sich dieses Gefüge der Empirie nicht durchbrechen und eine Theorie, die dennoch meint, dies tun zu können, fällt selbst den Mechanismen der Kulturindustrie anheim. Um ihre Ziele aufrechterhalten zu können, ist die Theorie daher gezwungen, in der Welt selbst zu versagen. Um die Welt zu ihrem wahren Wesen hin erretten zu können, muss sie sich allem Weltlichen entwinden. Die einzige Möglichkeit einer Korrespondenz zwischen Theorie und Gesellschaft, die bleibt, ist die des Abbruchs, die der Negation. Und genau dies leistet das Theoriedesign der ÄSTHETISCHEN THEORIE. Es bewegt sich mit negativem Vorzeichen in der Dynamik der Gesellschaft gegen die Gesellschaft.

Der entscheidende Aspekt für die Analyse ist in diesem Zusammenhang nun der, dass Adorno letztlich von einer vorfindbaren Gesellschaft ausgeht und dieser Gesellschaft die ÄSTHETISCHE THEORIE gegenüberstellt. Es ist an anderer Stelle bereits gesagt worden, dass sämtliche Ausführungen zum System der Kulturindustrie, und das heißt nichts anderes als Ausführungen zum gegenwärtigen Stand der Gesellschaft in die Umwelt der ÄSTHETISCHEN THEORIE fallen; eine Bestimmung des Gesellschaftlichen an sich kommt in der ÄSTHETISCHEN THEORIE nicht vor. Die Gesellschaft taucht nur in den kunstwerkimmanenten Prozessen der negativen Dialektik von Kunst und Empirie auf, also als ein Moment des Kunstwerks. Hinzu tritt folgender interessanter Aspekt: In Adornos Vorrede zur NEGATIVEN DIALEKTIK heißt es: „Spricht

man in der jüngsten ästhetischen Debatte vom Antidrama und vom Antihelden, so könnte die Negative Dialektik, die von allen ästhetischen Themen sich fernhält, *Antisystem* (Hervorhebung der Verfasserin) heißen.“¹ (NEGATIVE DIALEKTIK handelt zwar nicht von Kunst, aber das schließt nicht aus, dass die Kunst sich der negativen Dialektik bedient.) Nimmt man zu dieser Grundlegung die bereits getroffenen Aussagen hinzu, so zeigt sich, dass die Kunst tatsächlich in den Modalitäten eines Antisystems operiert. Die im Umgang mit dem Kunstwerk zu ertragenden, schmerzenden Paradoxien prozessieren tatsächlich im Stil eines Antisystems gegen die harmonisch zurechtgestutzte Oberfläche der im Innern verdinglichten Empirie. In den Modalitäten eines Antisystems liefert das Kunstwerk eine Zweitbeschreibung der Gesellschaft und eröffnet einen Blick auf die Gesellschaft. Jedoch: es bleibt allein bei diesem Blick. Das Kunstwerk legt mittels Negation und als Negation die gesellschaftlichen Zusammenhänge offen, ohne jedoch einen endgültigen Zugriff auf diese zu ermöglichen. Stattdessen erstarrt das Kunstwerk im Paradox einer Praxis, die ihre eigenen theoretischen Vorgaben nicht einzuholen vermag und an diesen zerschellt. Dieser Unmöglichkeit eines Zusammenschlusses von Theorie und Gesellschaft entspricht Adornos Paradox eines Theoriedesigns der negativen Sinnstiftung.

Auch im Fall von Luhmanns *DIE KUNST DER GESELLSCHAFT* präsentiert sich das Paradoxe als einer der zentralen Aspekte des Theoriedesigns von Theorie und Gesellschaft. Jedoch liegt bei ihm eine grundsätzlich andere Positionierung vor. Bei Adorno resultiert das theoretische Konzept des Paradoxen aus der gegebenen Relation von Theorie und Gesellschaft, bei Luhmann hingegen gestaltet sich das Paradoxe als ein Aspekt des Theoretischen selbst. Aber gerade dieser Ansatz ist entscheidend für Luhmanns Verständnis der Relation von Theorie und Gesellschaft, denn er hat zur Konsequenz, dass sich das Paradox bei Luhmann auf die Relation von Theorie und Gesellschaft theoretisch auswirkt; es geht dieser Relation voraus und beschreibt sie. Zuletzt bedeutet das, die Relation von Theorie und Gesellschaft wird dadurch selbst theoretisch bestimmt und kann nicht länger als eine gegebene Größe verstanden werden. Für diese Auflösung der Relation von Theorie und Gesellschaft und deren entsprechende Überführung in ein theoretisches Konstrukt wird der Begriff des Kommunikationsdesigns gewählt.

¹Adorno, *Negative Dialektik*, 9. Aufl., Ffm. 1997, S. 10

Anders als in der ÄSTHETISCHEN THEORIE gestaltet sich das Paradoxe bei Luhmann nicht als eine Reihe von logischen Kurzschlüssen, sondern es gründet in der Eigenschaft eines einzigen Begriffs und dynamisiert von diesem ausgehend die gesamte Theorie. Es ist der Begriff der Form, der mit seiner Bestimmung als Einheit der Unterscheidung von markierter und unmarkierter Seite die Welt in die Dynamik einer ständigen Verschiebung von marked und unmarked space überführt und der den Rezipienten der Irritation der Nicht-Beobachtbarkeit der Gleichzeitigkeit von markierter und unmarkierter Seite aussetzt. Das Unmarkierte, den blinden Fleck einer jeden Beobachtung gilt es, als das Paradox des Sichtbaren zu ertragen. Und das Sichtbare reicht von einer alltäglichen Beobachtung bis hin zu einer Theorie über Kunst - denn alles ist Form. Und schwieriger wird die Lage, wenn Theorie im Kontext der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft als ein gesellschaftlicher Sachverhalt unter vielen anerkannt, also ihre prominente Stellung aufgegeben werden muss. Bis in diese Fragestellungen hinein reichen die Konsequenzen von Luhmanns Konzept der Form und der damit einhergehenden Paradoxie. Soweit also, das Paradoxe als die fundamentale Gegebenheit der modernen Welt betrachten zu müssen. Eine Gegebenheit, die besagt, dass eben nichts gegeben ist, denn das Gegebene existiert ausschließlich in Co-Existenz zu seinem Gegenpol des auch anders Möglichen als die andere Seite seiner Form. Wie im ersten Teil gezeigt worden ist, macht diese Grundlegung einen zielgerichteten und intentionalen Zugriff auf die Gesellschaft unmöglich. Die Relation von Theorie und Gesellschaft muss vor diesem Hintergrund also neu gedacht werden. Und es ist ein Theoriedesign, das sich als Kommunikationsdesigns präsentiert, mit dem Luhmann seinen theoretischen Anforderung gerecht wird. Spannt Adorno seine Theorie als eine negative Sinnstiftung über die Gesellschaft, so zeichnet sich Luhmanns Theorie als ein Kommunikationsdesign der Etablierung von Sinn an sich aus. Seine Theorie ist das Angebot eines Kommunikationsdesigns, das die Gesellschaft in ihrer Bestimmung als Gefüge von operationalen Vollzügen von Systementscheidungen in eben diesen operationalen Vollzügen von Systementscheidungen sinnvoll zu erklären versucht und sich selbst innerhalb dieser gesellschaftlichen Operationen der Kommunikationen als ein Kommunikationsangebot versteht, das angenommen oder abgelehnt werden kann.

Es ist interessant zu sehen, dass trotz dieses fundamentalen Unterschieds in Theorieansatz und Theoriesprache auch Luhmanns Konzept in einem mit Adorno vergleichbaren Zustand mündet. Wie im Fall Adornos steht auch am Ende seiner

Theorie die Irritation. Der Uneinlösbarkeit des theoretischen Anspruchs als Resultat des theoretischen Anspruchs selbst, der bei Adorno vorliegt und der sich in den zahlreichen, die Semantik betreffenden Paradoxien findet, entspricht bei Luhmann die Unhintergebarkeit der Nicht-Beobachtbarkeit der unmarkierten Seite der Form. Den sich ins Jenseitige oder in ihr Gegenteil verkehrenden Momenten in der ÄSTHETISCHEN THEORIE, die beim Rezipienten Enttäuschung, Schmerz und Verunsicherung zurücklassen, entspricht die unentwegte Verschiebung des unmarked space bei Luhmann, die in jeder Beobachtung mitgeführt wird und die niemals an ein Ende oder auf einen Grund stößt. Die Parallelen sind bemerkenswert, doch sollte man den Schwerpunkt auf die Unterschiede legen. Die von Adornos Theorie ausgelösten Irritationen gestalten sich als Enttäuschungen, die sich bestenfalls in den Glauben an die Utopie verkehren, die Irritationen der Systemtheorie führen zum re-entry der Beobachtung in ihre eigene Logik. Adornos Irritationen führen ins Jenseitige der Utopie, Luhmanns Irritationen betreffen die Modalitäten des ganz gegenwärtigen Weltverhältnisses.

Trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangspositionen bezüglich des Verhältnisses von Theorie und Gesellschaft, das im Konzept des Paradoxen seine jeweilige Ausgestaltung findet, befindet sich bei Luhmann und Adorno aber gleichwohl dasselbe Objekt als ein ganz konkretes Ding im Spannungsfeld eben dieser Relation - und zwar das Kunstwerk. Als Manifestation der jeweiligen Theorie steht es inmitten der Gesellschaft. An dieser Stelle der Analyse, also weit abgerückt von jeglichem künstlerischen Aspekt des konkreten Werkes, wird deutlich, um welche innovative Konzepte es sich bei den Kunsttheorien von Adorno und Luhmann hinsichtlich der jeweiligen Gesamtheorie handelt. In beiden Fällen bildet die Kunst nicht das Zentrum des jeweiligen grundlegenden Interesses, sondern sie gestaltet sich als ein Aspekt des Gesamtwerkes. Aber erst das Kunstwerk leistet den Akt der Vervollkommnung des Theoriedesigns, denn es vollzieht in beiden Fällen das re-entry der Theorie in die Theorie und zwar in Gestalt einer innerweltlichen Konkretion. Die Relation von Theorie und Gesellschaft findet im Kunstwerk ihre konkrete Ausgestaltung. Und der entscheidende Aspekt ist, dass diese Relation von Theorie und Gesellschaft im Durchleben der Paradoxien des Kunstwerks konkret erfahrbar wird.

Im Fall von Luhmann offenbart das Kunstwerk die Operationen der gesellschaftlichen Systeme und gibt den Blick frei auf das normalerweise undurch-

dringliche gesellschaftliche Gefüge der vielfältigen, Funktionsprimaten unterliegenden Kommunikationen. Dies jedoch, ohne letzte Antworten zu geben, bzw. ohne ein entsprechendes Interesse an derartigen Auskünften. Vielmehr ist die Klarheit des Blicks auf die Gesellschaft mit dem Schwarz des unmarked space als die andere Seite dieser Beobachtung, also mit einem Höchstmaß an Ungewissheit zu bezahlen. Denn im Spannungsfeld der Zwei-Seiten-Form verflüchtigt sich jeglicher Zugriff auf die Gesellschaft zum Akt der lediglichen Verschiebung des unmarked space. In der Wahrnehmung des Medium/Formverhältnisses des Kunstwerks wird dieser theoretische Ansatz erfahrbar und zwar im Prozess einer Operation, denn die Konkretion des Kunstwerk gestaltet sich als die Verwirklichung ihrer theoretischen Vorgaben in den Parametern von Kommunikation. Das aber bedeutet: Die Theorie hebt sich selbst auf. Wie ist dieser paradoxe Kurzschluss möglich? Die Erklärung dafür liefert der Begriff des Kommunikationsdesigns. Dieser darf nämlich nicht lediglich zur Beschreibung der Relation von Theorie und Gesellschaft genutzt werden. Entscheidend ist, ihn als eine Zwei-Seiten-Form zu betrachten. Es wird der Ansatz vertreten, dass sich diese Zwei-Seiten-Form als die Einheit der Unterscheidung von THEORIE und PRAXIS gestaltet. Und das bedeutet, beide Seiten blenden sich gegenseitig aus. Wie beispielsweise im Fall von Windows-Anwendungen für den PC, bei der die Praxis am Bildschirm die theoretische Seite der Programmierung ausblendet (und umgekehrt), so blendet die Praxis des Kunstwerks ihre theoretischen Vorgaben aus. Und zu bedenken ist: Die theoretischen Vorgaben des Kunstwerks gestalten sich als die Theorie selbst, die sich mit der Theorie des Kunstwerks einen Wiedereintritt in sich selbst erlaubt. All dies mündet darin, dass das Kunstwerk in den Parametern von Kommunikation in der Gesellschaft die Frage nach Theorie und Praxis in den Modalitäten einer Zwei-Seiten-Form prozessiert.

Betrachtet man das Kunstwerk in Adornos Konzept der Relation von Theorie und Gesellschaft, so lassen sich folgende Aspekte benennen: Gänzlich anders als in der Theorie Luhmanns, bei der sich vom Kunstwerk Fragen ableiten, die auf grundsätzliche Aspekte des Theoretischen verweisen und die den Kern übergreifender Überlegungen hinsichtlich der Relation von Theorie und Gesellschaft bilden, manifestiert sich im Kunstwerk Adornos der Bruch zwischen Theorie und Gesellschaft und zwar dahingehend, dass sich das Kunstwerk als die Unzulänglichkeit des Theoretischen schlechthin präsentiert. Das Kunstwerk bildet die innerweltliche Konkretion eines Verweises auf das Jenseitige der Utopie. Prozessiert Luh-

manns Kunstwerk den Zusammenhang von Theorie und Gesellschaft als Zwei-Seiten-Form, als Kommunikation der Gesellschaft selbst, so entsagt Adornos Kunstwerk jeglicher Möglichkeit einer Beschreibung von Theorie und Gesellschaft und präsentiert sich stattdessen als Abkehr von jeglicher weltlichen Frage. Erfahbar wird diese Spannung in dem Paradox, dass das Kunstwerk als eine innerweltliche Größe jeglichem innerweltlichen Zusammenhang entsagt; der Sinn und Zweck des Kunstwerks findet sich ausschließlich in der Negation. Im Kontext des Theoriedesigns ist diese Stellung des Kunstwerks im Gesamtgefüge der Theorie von entscheidender Bedeutung, denn sie eröffnet den Umschlag des Theoretischen in die Praxis einer - wenn auch uneinholbaren - Utopie der Erlösung. Das Kunstwerk dient - wie an anderer Stelle bereits gesagt - als Übergangsobjekt der Theorie. Da der theoretische Entwurf selbst nicht eingeholt werden kann, durchwandert er das Kunstwerk und konkretisiert sich in diesem in den zahlreichen Paradoxien. Im Fall Adornos dient das Kunstwerk zum Umschlag ins Semantische. Es dient innerhalb der Theorie dazu, dass die Theorie sich selbst übersteigen kann. Bei Luhmann hingegen vollzieht das Kunstwerk das re-entry der Theorie in die Theorie als Kommunikation. Das heißt, bei Adorno löst sich die Theorie zugunsten des Jenseitigen auf, bei Luhmann mündet die Theorie im konkreten Vollzug von Kommunikation.

Die Relation von Kunstwerk und Individuum und der Aspekt einer ästhetischen Praxis

Im Kontext der Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE ist gesagt worden, dass die Formprinzipien der *Sinnlosigkeit*, der *Demontage* und der *Nicht-Kommunikation* die Ich-bezogenen Leistungen der Subjektivität zerschlagen und ad absurdum führen. Gerade dieser Schock jedoch eröffnet die Erfahrung der Wahrheit der Kunst, denn die Demontage der Ich-Bezüge mündet im subjektiven Erleben einer übergeordneten Objektivität, die überhaupt erst eine Subjektivität wahren Wesens ermöglicht. Ausgangspunkt dieses Ansatzes ist Adornos Qualifizierung des Status des Menschen unter der Herrschaft der Kulturindustrie. Unter dem Primat der Funktionalisierung stehend nehmen sich die Regungen des Menschen wie folgt aus: „Das Ich nimmt den ganzen Menschen als seine Apparatur bewußt in den Dienst. Bei dieser Umorganisation gibt das Ich als Betriebsleiter so viel von

sich an das Ich als Betriebsmittel ab, daß es ganz abstrakt, bloßer Bezugspunkt wird: Selbsterhaltung verliert ihr Selbst. Die Eigenschaften, von der echten Freundlichkeit bis zum hysterischen Wutanfall, werden bedienbar, bis sie schließlich ganz in ihrem situationsgerechten Einsatz aufgehen. Mit ihrer Mobilisierung verändern sie sich. Sie bleiben nur noch als leichte, starre und leere Hüllen von Regungen zurück, beliebig transportabler Stoff, eigenen Zuges bar. Sie sind nicht mehr Subjekt, sondern das Subjekt richtet sich auf sie als sein inwendiges Objekt. In ihrer grenzenlosen Gefügigkeit gegens Ich sind sie diesem zugleich entfremdet: als ganz passive nähren sie es nicht länger. (...) Gerade der Übergang fester Eigenschaften in einschnappende Verhaltensweisen - scheinbar Verlebendigungen - ist Ausdruck der steigenden organischen Zusammensetzung. Quickes Reagieren, ledig der Vermittlung durchs Beschaffensein, stellt nicht Spontaneität wieder her, sondern etabliert die Person als Meßinstrument, disponibel und ablesbar für die Zentrale. Je unmittelbarer es seinen Ausschlag gibt, desto tiefer hat in Wahrheit Vermittlung sich niedergeschlagen: in den prompt antwortenden, widerstandslosen Reflexen ist das Subjekt ganz ausgelöscht.“² Den MINIMA MORALIA folgend zerfällt der Mensch also in auf das System der Kulturindustrie bezogene Funktionen. Er entbehrt jeglicher Empfindung und persönlichen Regung. Das Subjekt ist durchdrungen von den Modalitäten der verdinglichten Gesellschaft und bestätigt und wiederholt diese in seinem Tun. Adorno stellt den Modalitäten der Empirie nun die des Kunstwerks entgegen und lässt über sie die Rettung des Subjekts laufen. Diese liegt in der Rückführung der Subjektivität auf die Erfahrung des wahren Wesen der Dinge, die sich im subjektiven Erleben der Negation des Kunstwerks andeutet. So ist „die subjektive Durchbildung der Kunst als einer nichtbegrifflichen Sprache (...) im Stande von Rationalität die einzige Figur, in der etwas wie Sprache der Schöpfung widerscheint, mit der Paradoxie der Verstelltheit des Widerscheinenden. Kunst versucht, einen Ausdruck nachzuahmen, der nicht eingelegte menschliche Intention wäre. Diese ist lediglich ihr Vehikel. Je vollkommener das Kunstwerk, desto mehr fallen die Intentionen vor ihr ab.“³ In den Modalitäten einer *nichtbegrifflichen Sprache* kündigt das Kunstwerk also - wenn auch als Negation - von der Schöpfung und zwar in einer Form, die gegen jegliche menschliche Intention steht. Im Erleben des Kunstwerks, das sich als das Erleben des Fremden gestaltet, offenbart sich für jeden Einzelnen das wahre We-

²Adorno, *Minima Moralia*, 23. Aufl., Ffm 1997, S. 309 f.

³Adorno, *Ästhetische Theorie*, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 121

sen von Subjektivität. Und diese Subjektivität opponiert jeglichem Rekurs auf innerweltliche Maßstäbe. So haben die Kunstwerke „Ausdruck (...), nicht wo sie das Subjekt mitteilen, sondern wo sie von der Urgeschichte der Subjektivität, der von Beseelung erzittern.“⁴ Mit dieser Bestimmung von Subjektivität liegt auch hier ein Konzept vor, das ein weiteres Mal jeglichen innerweltlichen Zusammenhang überschreitet. Über das Kunstwerk wird die Semantik einer *Urgeschichte der Subjektivität* und der *Beseelung* gespannt, ein Programm also, das vom Kunstwerk selbst nicht eingeholt werden kann. Vielmehr kann „die Wahrheit des Kunstwerks (...) nicht anders vorgestellt werden, als daß in dem subjektiv imaginierten An sich ein Transsubjektives lesbar wird. Dessen Vermittlung ist das Werk.“⁵ Das individuelle, subjektive Erleben des Kunstwerks gestaltet sich also als Gewahrwerden eines Transsubjektiven, also als eine Überschreitung des eigenen Selbst. Aber das heißt letztlich, die eigene Erfahrung muss zugunsten der Ansätze der ÄSTHETISCHEN THEORIE aufgegeben werden.

Als einen weiteren Aspekt umfasst der Begriff des Subjektiven in der Theorie Adornos den des künstlerischen Ausdrucks. Hierzu ist zu sagen, dass Adorno den künstlerischen Ausdruck zugunsten des Kollektivs und der Produktivkräfte auflöst. So setzt „die Realisierung des Spezifischen (...) stets Qualitäten voraus, die jenseits des Bannkreises der Spezifikation erworben sind; (...). Jenes Totum der ins Kunstwerk hineingetragenen Kräfte, scheinbar ein bloß Subjektives, ist die potentielle Gegenwart des Kollektivs im Werk, nach dem Maß der verfügbaren Produktivkräfte: fensterlos enthält es die Monade. Am drastischsten wird das an kritischen Korrekturen durch den Künstler. In jeder Verbesserung, zu der er sich genötigt sieht, oft genug im Konflikt mit dem, was er für die primäre Regung hält, arbeitet er als Agent der Gesellschaft, gleichgültig gegen deren eigenes Bewußtsein. Er verkörpert die gesellschaftlichen Produktivkräfte, ohne dabei notwendig an die von den Produktionsverhältnissen diktierten Zensuren gebunden zu sein, die er durch die Konsequenz des Metiers immer auch kritisiert.“⁶ Diese Grundlegung verweist noch einmal auf den bereits im ersten Teil der Analyse thematisierten Sachverhalt, dass Adorno die Verwirklichung des Kunstwerks in den Parametern der Gesellschaft beschreibt. Der Schaffensprozess des Kunstwerks gestaltet sich als Vollzug von Gesellschaft. Bezogen auf das Theoriedesign ermöglicht diese Loslösung des Kunstwerks vom Künstler die Positionierung des Kunstwerks im

⁴Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 172

⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 421

⁶Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 71

Spannungsfeld der gesellschaftlichen Zustände und die entsprechende kritische Auseinandersetzung mit eben diesen Zuständen in Form der Negation. Jeglicher künstlerisch subjektive Bezug zum Kunstwerk wird bei Adorno also zu Gunsten einer Theorie der Immanenz der Gesellschaft im Kunstwerk aufgelöst. Aber obwohl sich das Kunstwerk diesem Sinn nach - wenn auch als Negation - als gesellschaftliche Praxis gestaltet, setzt sich Ästhetik nicht etwa in der Dynamik dieser gesellschaftlichen Praxis fort. Ästhetik gestaltet sich vielmehr als Blockade gegen die Gesellschaft, sie erschöpft sich im Überbau einer der Gesellschaft jenseitigen Semantik.

Die Relation von Kunstwerk und Individuum lässt sich im Ergebnis als ein Entwurf betrachten, der ausschließlich im Dienst der Zielsetzungen der ÄSTHETISCHEN THEORIE steht. Zum einen, weil die Möglichkeiten des Kunstwerks selbst zugunsten des breit angelegten semantischen Überbaus vernachlässigt werden und zum anderen, weil die Rezeption des Kunstwerks ebenfalls an semantische Vorgaben geknüpft und mit vorformulierten Bestimmungen ausgestattet ist. All das, was die Relation von Kunstwerk und Individuum ausmacht, bleibt letztlich an den Text der ÄSTHETISCHEN THEORIE gebunden. Fragt man also nach der Möglichkeit einer ästhetischen Praxis, zeigt sich, dass sich die ÄSTHETISCHE THEORIE gegen derartige Optionen verschließt. Vielmehr ist Ästhetik ausschließlich als Theorie möglich.

Befragt man die Theorie Luhmanns hinsichtlich der Relation von Kunstwerk und Individuum, zeigt sich, dass diese Relation nicht explizit thematisiert, aber dennoch von der Theorie mitgeführt wird. Der Ansatzpunkt für die entsprechenden Überlegungen findet sich im Spannungsfeld der begrifflichen Unterscheidung von Kunst und Kunstwerk und deren jeweiligen Inklusionsbedingungen.

Wie im Fall der ÄSTHETISCHEN THEORIE wird auch in Luhmanns DIE KUNST DER GESELLSCHAFT an die Stelle der Relation von Kunstwerk und Künstler die Modalität des Vollzugs von Gesellschaft, also eine gesellschaftliche Operation gesetzt. Im ersten Teil ist bereits gezeigt worden, dass sich vor diesem Hintergrund sowohl Kunstproduktion als auch Kunstrezeption im Begriff der Beobachtung zweiter Ordnung aufheben. Die Arbeit des Künstlers gestaltet sich als Vollzug von Unterscheidungen, die in einer zirkulären Korrespondenz der Zwei-Seiten-Formen des Ornaments des Kunstwerks münden. Die Kunstrezeption vollzieht sich entsprechend als Beobachtung dieses Formenarrangements und dies sowohl im Sinne des Nachvollzugs der getroffenen Entscheidungen, als auch im Sinne von neuen

Beobachtungen am Kunstwerk. Für die Frage nach der Relation von Kunstwerk und Individuum ist aber nun von Bedeutung, dass sich die Teilhabe an Kunst, also die Beobachtung zweiter Ordnung auf zwei verschiedene Arten vollzieht. Zum einen läuft sie über die Inklusion in das Kunstsystem, zum anderen über die Wahrnehmung der Beobachtungsdirektiven der Zwei-Seiten-Formen des Kunstwerks selbst. Und diese beiden Formen der Kommunikation gilt es strikt zu unterscheiden.

Die Inklusion des Einzelnen in das Kunstsystem erfolgt über die Teilhabe an den Kommunikationen des Systems, also über die Teilhabe an der Prozessierung der Differenzierung der Welt in *Kunst* und *Nichtkunst*. Im ersten Teil der Analyse ist gezeigt worden, dass das Kunstsystem hinsichtlich dieser Differenzierung ein Höchstmaß an Spielarten zulässt und zwar soweit gehend, dass letztlich alles als Kunst deklariert werden kann. Der Einzelne partizipiert an diesen Kunstkommunikationen jedoch ausschließlich als PERSON, also als strukturelle Kopplung von psychischem und sozialem System. Künstler, Kunstwerk und Rezipient bilden im Kontext der Kommunikationen des Kunstsystems „immer nur *Kondensate des Kommunikationssystems Kunst* (...), gleichsam Sedimente einer Dauerkommunikation.“⁷ Bezogen auf die Gesamtgesellschaft versorgt diese Dauerkommunikation neben ihrer autopoietisch generierten Selbsterhaltung die weiteren Systeme mit einer Vielzahl von Anschlussmöglichkeiten für deren Kommunikationen. So gestaltet sich Kunst beispielsweise als Information für die Massenmedien, als Produkt für den Warenverkehr oder etwa als Medium für kulturelle Annäherungen in der Politik. Anders aber verhält es sich, wenn man die Konfrontation des Einzelnen mit dem Kunstwerk betrachtet und den Fokus auf die ganz konkrete Beobachtung des Kunstwerks richtet. Auch hier geht es um Kommunikation, denn die individuelle Wahrnehmung wird an den Zwei-Seiten-Formen des Kunstwerks orientiert, jedoch zeichnet sich diese Kommunikation dadurch aus, dass sie ein Weltverhältnis gestaltet und sich in der Prozessierung eines grundsätzlichen Ordnungsmusters, nämlich der Differenzierung der Welt in die zwei Seiten eines Medium/Formverhältnisses erschöpft.

Für die Analyse ist an dieser Stelle nun nicht die Verwirklichung des Prinzips der Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen als Kunstwerk entscheidend, sondern die dadurch generierte ÄSTHETISCHE KOMMUNIKATION. Diese ästhetische Kommunikation zeichnet aus, dass es hier nicht um eine Kommunikation mit dem Ziel der Be-

⁷Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 88

reitestellung von Anschlussmöglichkeiten für weitere Kommunikationen geht, sondern um eine Kommunikation der in sich geschlossenen Form des Ornaments, dessen Medium/Formverhältnis in der Gesellschaft das Prinzip und die Möglichkeit von Ordnung bestätigt. Und ist dieses Prinzip in seiner Modalität einmal erkannt, kann es auf die Gesamtgesellschaft angewendet werden kann. Denn die Kunst ermöglicht es, „sowohl im psychischen Erleben als auch in der Kommunikation (...), jederzeit und bei jeder Gelegenheit gegenstandsunabhängig ästhetische Erfahrungen zu aktualisieren, das heißt: kunstmäßig zu beobachten. (...) Aber Ziel ist nicht der Alltag (...), sondern die gegenstandsunabhängige Universalität des kunstmäßigen Beobachtens.“⁸

Es wird nun der Ansatz vertreten, dass sich dieses Konzept der ÄSTHETISCHEN KOMMUNIKATION ganz entscheidend auf die systemtheoretische Differenzierung von PSYCHISCHEM und SOZIALEM SYSTEM, also auf die Differenz von INDIVIDUUM und GESELLSCHAFT auswirkt. Denn die Möglichkeit zu einer jederzeit und bei jeder Gelegenheit aktualisierbaren gegenstandsunabhängigen ästhetischen Erfahrung bietet die Möglichkeit, dass der Einzelne in seiner Weltbeobachtung individuelle Formungskriterien etabliert. Diese Möglichkeit der Selbstverwirklichung wird in der Theorie Luhmanns zwar immer schon berücksichtigt⁹, jedoch mit dem Hinweis versehen, dass solche Entwürfe ausschließlich Sache des Individuums und nicht der Gesellschaft seien. Der Vergleich mit Adorno aber macht deutlich, wie gewichtig diese Grundlegung dennoch ist, denn sie eröffnet ja tatsächlich die Möglichkeit einer ästhetischen Praxis, einer Praxis also, die sich nicht wie im Fall Adornos auf die Semantik uneinholbarer Zielsetzungen beschränkt, sondern die in den Modalitäten von Operationen verwirklicht werden kann. An dieser Stelle wird erneut deutlich, wie vollkommen das Theoriedesign Luhmanns gestaltet ist. Inmitten einer Gesellschaftstheorie, die das Individuum lediglich als einen Umweltsachverhalt der Gesellschaft beschreibt, findet sich die Enklave der Möglichkeit von Gegenentwürfen oder Alternativen zum Bestehenden. Die Kriterien der ästhetischen Kommunikation statten den Einzelnen mit einem Höchstmaß an Freiheit aus und implizieren, dass die Gesellschaft durch unerwartete Formenarrangements jederzeit irritierbar und das heißt, in ihren Operationen veränderbar ist. Und dies gilt es zu beachten, dass es bei ästhetischen Kommunikation um Formenarrangements und entsprechende Formungskriterien geht und nicht etwa um

⁸Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt, Bielefeld 1990, S. 25

⁹bzw. ist sie ein notwendiger Zwang, der aus dem Ausschluss des Individuum aus der Gesellschaft resultiert.

künstlerisch Schönes im traditionellen Sinn. Ästhetische Praxis betrifft in der Theorie Luhmanns die Dynamik von System/Umweltrelationen.

Adornos Konzept des kritischen Verfahrens und Luhmanns Konzept des Vollzugs von Operationen und die Frage nach der Anschlussfähigkeit der Theorie

Im ersten Teil der Analyse ist gesagt worden, dass sich die Dynamik der Begriffssarchitektur der ÄSTHETISCHEN THEORIE in der Modalität eines Verfahrens beschreiben lässt. Der Begriff der Form ist es, der die ÄSTHETISCHE THEORIE als ein sprachloses, in den Kategorien der Nicht-Kommunikation zu denkendes prototypisches Verfahren der Welterkenntnis etabliert, der die Unterscheidung von Kunst und Empirie in die Welt einführt und deren Dialektik entfaltet. Allein der Form sind die Etablierung einer Zweitversion der Welt und ein Blick auf die Gesamtgesellschaft möglich. Hinzu kommt, dass der Begriff der Form in der ÄSTHETISCHEN THEORIE ganz im Stil von Luhmanns Ansätzen impliziert, dass das durch die Form Sichtbar gewordene immer weiter und immer neu verschoben und auch immer anders fokussiert werden kann, denn die Form des Kunstwerks kann mit ihren Demontagen der Empirie an grundsätzlich jedem Weltsachverhalt ansetzen. Und dennoch: Die Form des Kunstwerks wird in der ÄSTHETISCHEN THEORIE in ihrer Dynamik zwar erkannt und auch genutzt, aber vor allem mit inhaltlichen Überlegungen infiltriert. Die Form verwirklicht gewissermaßen das Versus zwischen den Konzepten der Empirie und der Utopie als negative Operation. Alles was das Kunstwerk von sich aus leistet, wird aufgegeben zu Gunsten einer Theorie unerreichbarer Zielsetzungen. Diese theorieinterne Spannung wird in der Semantik des nicht endenden Prozesses der Kritik aufgelöst. Denn gerade die Uneinlösbarkeit des Theorieanspruchs ist es, die die Theorie in die Dynamik einer ewigen Wiederkehr überführt und die Negation der Empirie als nicht endendes Verfahren der Kritik ausweist. Das heißt, das Scheitern der Theorie an ihren eigenen Zielsetzungen ist der Katalysator des kritischen Verfahrens und garantiert, dass dieses kritische Verfahren immer weiter voran getrieben werden kann.

Befragt man die ÄSTHETISCHE THEORIE vor diesem Hintergrund nun hinsichtlich ihrer Anschlussfähigkeit, ist zu sagen, dass sich jegliche Auseinandersetzung aus-

schließlich in den Modalitäten von Adornos Bestimmungen bewegen kann. Und das bedeutet letztlich, ebenso wie das Kunstwerk stellt auch die Auseinandersetzung mit Kunst lediglich ein Übergangsobjekt für die Durchsetzung einer jenseitigen Semantik dar. Die Anschlussfähigkeit der ÄSTHETISCHEN THEORIE wird durch die Parameter des Abbruchs und der Negation unterbunden. Abbruch und Negation aber bedeuten nicht zugleich auch das Versagen der Theorie, vielmehr garantieren sie die Plausibilität der Theorie, denn jegliches Scheitern der Theorie wird als notwendige Grundlage für weitere theoretische Reflexionen funktionalisiert. Es wird eine Selbstreferentialität der Theorie verwirklicht, die in letzter Konsequenz jedoch in der energetischen Schließung des Systems ÄSTHETISCHE THEORIE mündet.

Die Analyse von DIE KUNST DER GESELLSCHAFT hat gezeigt, dass Luhmann in seiner Theorie auf jegliches semantische Programm verzichtet. Zwar bestätigt die Kunst auch bei ihm *griechisch gesprochen, Ideen, Durchblicke aufs Wesentliche*, dies aber in den Varianten der Offenlegung von systemischen Operationen und der Präsentation des gesellschaftlichen Weltverhältnisses als eine Zwei-Seiten-Form. Das, was sich also an Weltentwürfen bei ihm anbietet, resultiert ausschließlich aus den Operationen der Gesellschaft selbst. Das heißt, die *Ideen* und *Durchblicke aufs Wesentliche* verdankt die Gesellschaft ihren eigenen Vollzügen der Kommunikation, hier denen des Systems Kunst. Aus der operationalen Geschlossenheit der Gesellschaft ergibt sich bei Luhmann die Absage an die Möglichkeit eines Zugriffs auf die Gesellschaft von außen, also die Absage an jegliche Form von Kritik, bzw. wird Kritik bei ihm ins Irrelevante überführt. „Gewiß soll den Kritikern das Wort nicht abgeschnitten werden, und es geht auch nicht um eine in sich paradoxe Kritik des Kritisierens. Es bleibt genug zu tun, wenn es darum geht, ausfindig zu machen, woran es fehlt - in der Metaphysik oder bei der Müllabfuhr. Es sollte nur eine Möglichkeit der Beobachtung zweiter Ordnung darübergelegt werden, damit man fragen kann, mit welchen Unterscheidungen Kritiker arbeiten, und warum gerade mit diesen und nicht mit anderen.“¹⁰ Kritik bildet in der Theorie Luhmanns also eine spezifische Zwei-Seiten-Form und kann daher nicht zugleich auch die Theorie selbst begründen, bzw. deren Zielsetzungen benennen.¹¹ Wenn es in der Theorie Luhmanns nun aber nicht um Kritik geht, was

¹⁰Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 163 f.

¹¹Im Rückblick auf Adorno lässt sich vor diesem Hintergrund anmerken, dass dessen Kritik auf der bereits genannten Unterscheidung von Empirie und der Utopie der Kunst gründet.

kommt dann als Gegenstand für die Diskussion in Betracht? Geht es im Kontext der Kunst nicht länger um substantielle Fragen, bleibt einzig die Möglichkeit zu fragen, wie die Kunst in der Gesellschaft operiert und zu analysieren, welche Bedeutung diese Operationen für die Gesellschaft haben. Das Entscheidende dieses Ansatzes ist, dass diese Form der Auseinandersetzung mit Kunst eine spezifische Form von Kommunikation verwirklicht und zwar die der Diskussion der Kunst in der Perspektive der BEOBACHTUNG DRITTER ORDNUNG. Das heißt, mittels dieses Beobachtungstyps werden die Spaltung der Welt in die Bereiche des Fiktionalen und des Normalen und die daraus resultierenden Konsequenzen selbst als Form beobachtbar. Nach Luhmann würde „eine ästhetische Theorie, die solchen Ansprüchen zu genügen suchte, (...) sich selbst daran hindern, eine Rezepttheorie - sei es für Kunstersteller, sei es für Kunstkritiker - zu sein. Sie könnte statt dessen einen Beitrag zum Verständnis der modernen Gesellschaft leisten.“¹² Macht also die Auseinandersetzung mit Kunst die Operationen des Kunstsystems in der Beobachtung dritter Ordnung zu ihrem Gegenstand, bezieht sie sich auf das, was die Kunst von sich aus leistet und benennt nicht - wie etwa die Semantik Adornos - von außen das, was Kunst zu leisten hat - „Denn wenn es Ästhetik als Philosophie wirklich gäbe, die alles weiß, was die Kunst selbst zu wissen meint: welche Eigenständigkeit hätte dann die Kunst selbst?“¹³ Bei Luhmann geht es also um die adäquate Auseinandersetzung mit den operationalen Leistungen des Kunstsystems und des Kunstwerks. Und diese Auseinandersetzung gibt keine Auskünfte darüber, auf welche Weise Kunst zu erfolgen hat, denn das entscheidet das System der Kunst ausschließlich selbst.

Anschlussfähigkeit der Theorie bedeutet im Kontext der Theorie Luhmanns daher, dass die Auseinandersetzung mit Kunst in all ihren Facetten in der Gesellschaft als Kommunikation verwirklicht werden kann. Man kann der Kunst in diesem Fall dann durchaus in den Modalitäten der Kritik begegnen, ihren Selbstzweck verteidigen oder sie in irgendeiner Weise zu funktionalisieren oder zu beschreiben versuchen, all dies aber - und das ist der entscheidende Punkt - , ohne das System der Kunst oder das Kunstwerk in ihren entsprechenden Kommunikationen beeinflussen zu können, denn sowohl das Kunstsystem als auch das Kunstwerk ist und bleibt was es ist. Aber dennoch, es ist das Kunstwerk, das in der Gesellschaft überhaupt erst das Weltverhältnis der Gesamtgesellschaft generiert.

¹²Luhmann, Bunsen, Baecker, Unbeobachtbare Welt, Bielefeld 1990, S. 32

¹³Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm. 1995, S. 399

Das Kunstwerk eröffnet überhaupt erst die Möglichkeit einer ganz spezifischen Kommunikation in der Gesellschaft. Es stattet die Gesellschaft mit der Möglichkeit aus, ihr grundsätzliches Weltverhältnis, nämlich die Einheit der Unterscheidung von marked und unmarked space, als Kommunikation zu verwirklichen. Allein das Kunstwerk macht die Universalität des Formprinzips als Kommunikation verfügbar.

In diesem Kontext findet der bereits genannte Wiedereinstieg von Luhmanns Theorie in sich selbst statt. Der entscheidende Unterschied zu Adorno liegt aber nun darin, dass Luhmann seine Theorie mit diesem re-entry nicht vor jeglicher Wirklichkeit verschließt. Im Gegenteil, das re-entry der Gesamtheorie in die Theorie der Kunst und des Kunstwerks führt vielmehr dahin, dass die Gesellschaft in ihre eigene Wirklichkeit entlassen wird und selbst darüber zu entscheiden hat, was sie mit der dadurch gewonnenen Freiheit anfängt. Anschlussfähigkeit der Theorie heißt im Fall von Luhmann also Aufhebung der Theorie in Kommunikation.

An dieser Stelle ist als ein wesentlicher Aspekt ergänzend hinzuzufügen, dass an entscheidenden Punkten von Luhmanns Theorie das Prinzip der Form, also die Einheit der Unterscheidung von zwei Seiten, immer auch von der Theorie selbst durchgehalten wird. Ging es im Kontext der Relation von Theorie und Gesellschaft um die Einheit der Unterscheidung von *Theorie* und *Praxis*, so zeigt sich im Kontext der Anschlussfähigkeit der theoretischen Ansätze die Einheit der Unterscheidung von *Abstraktion* und *Konkretion* als Resultat der Aufhebung der Theorie in Kommunikation. Das universelle Prinzip der Beobachtung zweiter Ordnung wird also auf die Theorie selbst angewendet. Das heißt, die Theorie selbst versteht sich als eine Form, die überhaupt erst Sichtbares in die Welt einführt. Grundlage für dieses Vorgehen ist Luhmanns Ansatz, dass die Weltgesellschaft keine Eigennamen habe und bräuchte und theoretisch beschrieben werden könne.¹⁴ Dies ist der entscheidende Unterschied zu Adorno. Dessen Theorie ist ja geradezu eine Theorie der Eigennamen, mit der Zielsetzung einer Neuordnung und Errettung des Potentials dieser Eigennamen in Zeiten von Verdinglichung und Verblendung. Aber zu beachten ist der blinde Fleck in diesem Konzept. Entwürfe wie die UTOPIE, das ABSOLUTE, der Geist, das NICHTIDENTISCHE, das NICHTSEIENDE etc. betreffen die Innenseite des Systems ÄSTHETISCHE THEORIE, dessen Differenzierung zur Umwelt von dem Begriff der Form des Kunstwerks markiert wird. Sie werden daher im Kontext einer Differenzierung definiert und haben in ihrer Eigenschaft als gegebene Grö-

¹⁴vgl. Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft, Ffm. 1990, S. 619

Ben nur Gültigkeit in dem ihnen vorausgehenden Differenzierungsrahmen - aber dies erkennt ja wiederum nur ein Beobachter zweiter Ordnung. Was im Kontext der ÄSTHETISCHEN THEORIE letztlich bleibt, ist Glaube oder Nichtglaube an die Theorie - und dies entspricht eher einer Anschlussmöglichkeit ohne Resultat als einer Anschlussfähigkeit, die in einer Konkretion mündet.

Kunst und Theoriedesign

In diesem die Analyse abschließenden Kapitel gilt die Aufmerksamkeit ein weiteres Mal dem Kunstwerk. Die Diskussion nahm ihren Ausgang in dem Ansatz, dass die Kunst, bzw. das Kunstwerk bei Adorno und Luhmann gleichermaßen als diejenige gesellschaftliche Instanz gilt, der allein es möglich ist, eine Beschreibung der ansonsten unerreichbaren Gesamtgesellschaft vorzunehmen. Im Anschluss an die zuletzt geführte Diskussion lässt sich als Ergebnis der Analyse ferner festhalten, dass nicht allein hinsichtlich dieses inhaltlichen Aspekts eine Parallele zwischen Luhmann und Adorno vorliegt, sondern dass diese auch auf formaler Ebene zu finden ist. Es ist gezeigt worden, dass das Kunstwerk in der Ausgestaltung der Relation von Theorie und Gesellschaft sowohl bei Adorno als auch bei Luhmann eine entscheidende Rolle spielt. Bei Luhmann gestaltet das Kunstwerk die Relation von Theorie und Praxis als Zwei-Seiten-Form, bei Adorno deren Bruch in den Parametern einer negativen Sinnstiftung, die die Welt in (Ästhetische) Theorie und Empirie differenziert. Das entscheidende ist nun, dass es hierbei um grundlegende Aspekte der Form geht. In beiden Fällen generiert das Kunstwerk eine Unterscheidung, die das Design der gesamten Theorie bestimmt, bzw. lässt sich am Kunstwerk die für die Gestaltung des Theoriedesigns grundlegende und notwendige erste Unterscheidungsleistung ablesen. Dass Adorno eine Differenzierung von Eigennamen vornimmt, Luhmann hingegen die von Theorie und Praxis, ist an dieser Stelle nicht relevant. Vielmehr geht es darum, dass das Kunstwerk in beiden Fällen nicht allein den Blick auf die Gesellschaft eröffnet, sondern zudem den Blick auf den Schnitt freilegt, den Adorno und Luhmann mit ihrer Theorie durch die Welt ziehen. Es wird nun der Ansatz vertreten, dass sich das auf dieser ersten Differenzierung aufbauende Theoriedesign als Ornament gestaltet. Das aber bedeutet: wenn man eine Theorie als Ornament versteht, schließt das aus, dass man sie einer Bewertung im Sinne von wahr oder falsch unterziehen kann,

vielmehr geht es um eine Beobachtung von gelungenen oder weniger gelungenen Unterscheidungsleistungen innerhalb der Theorie. Die Analyse der ÄSTHETISCHEN THEORIE hat gezeigt, dass Adorno in dieser Hinsicht Schwachstellen aufweist. Diese liegen in der eingehend diskutierten Überlagerung der Theorie des Kunstwerks mit semantischen Entwürfen, die zur Konsequenz hat, dass die Dynamik des Theoriedesigns durch Kurzschlüsse von Fragen der Substanz mit solchen von Operationen in ihrer Plausibilität ins Stocken gerät. Anders bei Luhmann. Das begriffliche Instrumentarium befindet sich hier in einer Dynamik von Komplexitätssteigerungen, die sich in vielfältigen Abstraktionsstufen mit unterschiedlichen Inhalten niederschlagen, die aber - und das ist der entscheidende Punkt - auf formtheoretischer Ebene und operational stets miteinander verbunden bleiben. Diese Verweisungszusammenhänge überzeugen. Und so liegt es nah, in Luhmanns Theorie das elegantere und formvollendetere Ornament zu sehen.

In diesem Zusammenhang ergibt sich eine letzte, die Analyse abschließende Überlegung und zwar betrifft sie das Verhältnis der Begriffe ÄSTHETIK und FORM. Hier lässt sich folgender Aspekt festhalten: In der ÄSTHETISCHEN THEORIE bildet Ästhetik die Disziplin eines spezifischen Weltverhältnisses, dass im Gefüge des begrifflichen Instrumentariums an den Begriff der Form geknüpft ist. So ist Ästhetik nur möglich auf der „Kunst-Seite“ der durch die Form vollzogenen Unterscheidung der Welt in Kunst und Empirie. Ästhetik lässt sich also als ein Moment der Differenzierungsleistung der Form verstehen. Adornos Grundlegung von Ästhetik führt aber darüberhinaus den entscheidenden Aspekt mit sich, dass sich die Generierung von Ästhetik zwar dem Begriff der Form verdankt, die Form aber auf paradoxe Weise wiederum in den Dienst von Ästhetik gestellt wird - „Hat Ästhetik zentral von der Form zu handeln, so verinhaltlicht sie sich, indem sie Formen zum Sprechen bringt.“¹⁵ Der der Form immanente Aspekt des Ästhetischen, der in der Theorie Adornos impliziert ist, wird also zu Gunsten der Semantik des theoretischen Anspruchs Adornos aufgegeben. Adornos Ästhetik entspricht daher exakt der ÄSTHETISCHEN THEORIE selbst und hebt sich damit in den Entwürfen der ÄSTHETISCHEN THEORIE auf. Der Begriff der Ästhetik und die Möglichkeiten von Ästhetik erschöpfen sich in ihrer theoretischen Fundierung.

Die Diskussion von DIE KUNST DER GESELLSCHAFT hat gezeigt, dass Luhmann keinen theoretischen Anspruch verfolgt, der sich mit einem spezifischen Begriff wie dem der Ästhetik benennen ließe. Stattdessen eröffnet Luhmann die Möglichkeit

¹⁵Adorno, Ästhetische Theorie, 14. Aufl., Ffm. 1998, S. 432

von *ästhetischer Kommunikation* und zwar in der Modalität einer *jederzeit und bei jeder Gelegenheit gegenstandsunabhängig aktualisierbaren Erfahrung*. Der Aspekt des Ästhetischen ist also nicht etwa der Kunst vorbehalten, sondern dem universellen Prinzip der Umweltbeobachtung als Beobachtung von Zwei-Seiten-Formen immanent. Das heißt, die Theorie Luhmanns impliziert Ästhetik als grundsätzliches und universelles Weltverhältnis. Und das macht Ästhetik als theoretische Zielsetzung obsolet, denn sie geht konkreten theoretischen Inhalten ja voraus. Bedenkt man in diesem Kontext die soeben angestellte Überlegung, dass Theorie selbst als Form verstanden werden muss, lässt sich sagen, dass die Systemtheorie in sich selbst ästhetisch ist. Ästhetik stellt sich in der Theorie Luhmanns also als ein sich selbst verwirklichendes Prinzip dar, dass der Notwendigkeit von inhaltlichen Bestimmungen entsagt. In dieser Grundlegung findet die Beschreibung der Theorie als Ornament natürlich ihre Vollendung. Denn Luhmann stellt der Gesellschaft mit seiner Theorie des Kunstwerks und der Kunst Beobachtungsdirektiven zur Verfügung, die es ermöglichen, die Theorie selbst als Kunstwerk beobachten zu können. Und „manchmal“, um mit Rainald Goetz zu sprechen, „erschrickt man beim Anblick einer Einzelheit dieser theoretischen Welt, die die Wahrheit von allem erhellt: der Bann der Schönheit, dessen, was *ist*.“¹⁶

¹⁶Goetz, Kronos, Ffm. 1993, S. 262

Literatur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Suhrkamp Verlag, stw, 14. Auflage, Frankfurt am Main 1998

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung, S. Fischer Verlag, Limitierte Sonderausgabe, Frankfurt am Main 1998

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia, Suhrkamp Verlag, Bibliothek Suhrkamp, 23. Auflage, Frankfurt am Main 1997

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Suhrkamp Verlag, stw, 9. Auflage, Frankfurt am Main 1997

Goetz, Rainald: Kronos, Suhrkamp Verlag, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993

Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Benteli-Werd Verlag, Wabern-Bern 1994

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995

Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990

Luhmann, Niklas / Bunsen, Frederick D. / Baecker, Dirk: Unbeobachtbare Welt - Über Kunst und Architektur, Verlag Cordula Haux, Bielefeld 1990